Elżbieta Sidoruk

Granice satyry

POETYKA I HORYZONTY TRADYCJI

9

Uniwersytet w Białymstoku

Instytut Filologii Polskiej
Zakład Teorii i Antropologii Literatury

POETYKA I HORYZONTY TRADYCJI

INSTYTUT FILOLOGII POLSKIEJ UNIWERSYTETU W BIAŁYMSTOKU

Elżbieta Sidoruk

Granice satyry



MMXVIII

INSTYTUT FILOLOGII POLSKIEJ UNIWERSYTETU W BIAŁYMSTOKU

Recenzent
Danuta Szajnert

Projekt okładki
Krzysztof Tur

Redakcja i korekta
Anna Szerszunowicz

Tłumaczenie streszczenia
Anna Dziok-Łazarecka

Indeks
Katarzyna Trusewicz

Redakcja techniczna i skład
Stanisław Żukowski

Wydanie publikacji sfinanowano ze środków
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku

Wydawca
Uniwersytet w Białymstoku, Instytut Filologii Polskiej

ISBN 978-83-86064-54-0

Druk i oprawa: AlterStudio, Białystok

SPIS TREŚCI

Wstęp

Monografia *Granice satyry* wyrasta z przekonania, iż satyryczność, przenikająca dogłębnie twórczość wielu wybitnych pisarzy, stanowi nie tylko wyraz ich stosunku do rzeczywistości, ale też jest żywiołem formotwórczym, prowadzącym do poszerzenia granic literatury. Książka ma charakter teoretycznoliteracki i pomyślana została jako wieloaspektowe studium satyry ukazujące płynność jej granic. Impulsem do podjęcia rozważań teoretycznych skoncentrowanych na relacjach między satyrą a ironią, parodią, groteską i autotematyzmem była z jednej strony praktyka analityczno-interpretacyjna, która uświadomiła mi złożoność wzajemnych związków satyry z tzw. zjawiskami pokrewnymi, utrudniającą wytyczenie wyraźnych granic między nimi, z drugiej – znikoma obecność we współczesnej polskiej refleksji teoretycznoliterackiej problematyki satyry. Praktyka interpretacyjna przekonała mnie o trafności diagnozy Tomasza Stępnia – autora książki *O satyrze*[1], będącej jedyną podjętą w polskich badaniach w ciągu ostatnich dwudziestu lat próbą szerszego oglądu zjawiska – który w studium poświęconym obecności satyry i satyryczności w polskiej świadomości literackiej XIX i XX wieku wskazuje na wartościujący charakter kategorii „satyra" i „satyryk", traktowanych współcześnie jako określenia oznaczające wąską specjalizację i artystyczną „gorszość". Takie

[1] T. Stępień, *O satyrze*, Katowice 1996.

degradujące postrzeganie satyry wynika moim zdaniem ze zbyt wąskiego jej rozumienia i nie uwzględnia historycznej zmienności zjawiska, jest też nieadekwatne w stosunku do faktów literackich, nie ulega bowiem kwestii, że satyryczność jest istotnym wymiarem twórczości pisarzy tej miary co Witold Gombrowicz, Sławomir Mrożek czy Tadeusz Różewicz, których twórczość między innymi posłużyła mi za materiał analityczno-interpretacyjny. Niemniej jednak posługiwanie się kategorią satyry w interpretacji literatury współczesnej o wysokiej randze artystycznej wymaga wypracowania bardziej precyzyjnego języka analizy sposobów przejawiania się satyryczności w tekstach literackich, co stanowi główny cel książki.

Pomysł napisania studium teoretycznoliterackiego rehabilitującego satyrę jako kategorię analityczno-interpretacyjną funkcjonalną w opisie literatury współczesnej przynależnej do obiegu wysokoartystycznego zrodził się podczas analizy późnej twórczości poetyckiej Tadeusza Różewicza, której poświęciłam kilka artykułów[2]. Dostrzeżenie integralnego związku między satyrycznością, autotematyzmem i dążeniem Różewicza do poszerzania granic poezji zainspirowało mnie do szerszego oglądu satyry jako żywiołu destabilizującego granice literatury oraz do zweryfikowania moich wcześniejszych poglądów na temat struktury tekstów satyrycznych i pozycji satyryka wobec krytykowanego obiektu.

Rozdział *Satyra jako wyzwanie* jest próbą odpowiedzi na pytanie o powody marginalnego zainteresowania zjawiskiem zarówno wśród polskich teoretyków, jak i historyków literatury zajmujących się literaturą współczesną. Przyczyny tego stanu rzeczy upa-

---

[2] E. Sidoruk, *Poezja i satyra (Wokół „Szarej strefy" i „Wyjścia" Tadeusza Różewicza)*, w: *Polska proza i poezja po 1989 roku wobec tradycji*, red. A. Główczewski i M. Wróblewski, Toruń 2007; *Formy satyry w poezji Tadeusza Różewicza*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki" 2009, nr 3; *„Przecież wiersz nie ma końca". O pewnym wątku autotematycznym w poezji Tadeusza Różewicza*, w: *Nowa w poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*, red. T. Cieślak i K. Pietrych, Kraków 2009 i *„Recycling" Tadeusza Różewicza jako poemat satyryczny*, „Czytanie Literatury" 2013, nr 2.

truję przede wszystkim w różnorodności form, w jakich przejawia się żywioł satyryczny oraz w nasileniu się tendencji groteskowych w literaturze XX i XXI wieku. Nie kwestionuję bynajmniej faktu, że współczesne utwory satyryczne różnią się od klasycznych odmian satyry zarówno na płaszczyźnie estetycznej, jak i światopoglądowej na tyle wyraźnie, iż kategoria ta może wydawać się nieadekwatna w ich opisie. Uważam jednak, że wbrew pozorom jest ona w odniesieniu do literatury współczesnej jak najbardziej funkcjonalna, ponieważ pozwala na usytuowanie niekonwencjonalnych przejawów satyryczności na tle tradycji literackiej, a tym samym umożliwia uchwycenie historycznej zmienności zjawiska. Zainspirowana studium *Satire. A Critical Reintroduction* Dustina Griffina[3], polemizującego z charakterystyczną dla konwencjonalnej teorii satyry koncepcją „moralną", zasadzającą się na przypisywaniu satyrykowi postawy opartej na przekonaniu, że istnieją jakieś klarowne standardy i wyraźne granice, stanowiące podstawę dla krytycznej oceny tych, którzy je naruszają, oraz na postrzeganiu go jako kogoś, kto nie ma wątpliwości w kwestii własnej postawy moralnej, proponuję spojrzenie na satyrę jako wyzwanie dla odbiorcy, wymagające z jego strony otwartości niezbędnej do identyfikacji z krytykowanym obiektem oraz gotowości do modyfikacji swoich poglądów. W moim przekonaniu postawa satyryka jest bardziej złożona niż się powszechnie uważa, ponieważ konstytutywny dla niej krytyczny stosunek do świata nie wyklucza autokrytycyzmu, a nawet może z niego wynikać. Nawiązując do koncepcji Frederica Bogela[4], którego zdaniem satyra nie jest reakcją na zaobserwowaną przez satyryka różnicę między nim samym a krytykowanym obiektem, lecz zasadza się na wytwarzaniu tej różnicy, będącym rezultatem niepokoju wywołanego dostrzeżeniem w sobie podobieństwa do obiektu, stawiam tezę, że autokrytycyzm inicjujący

---

[3] D. Griffin, *Satire. A Critical Reintroduction*, Lexington 1994.

[4] F. Bogel, *The Difference Satire Makes. Rhetoric and Reading from Jonson to Byron*, Ithaca – London 2000.

proces dystansowania się wobec obiektu decyduje o ambiwalentnym charakterze postawy satyryka, oscylującej między identyfikacją i opozycją, a napięcie to znajduje odbicie w strukturze tekstów satyrycznych, nawet jeśli nie jest w nich jawnie problematyzowane.

W rozdziale *Od gatunku do praktyki dyskursywnej* przedstawiam zarys dziejów rzymskiej satyry wierszowanej oraz satyry menippejskiej, zwracając uwagę na zróżnicowanie formalne występujące nie tylko pomiędzy tymi odmianami, ale też w obrębie każdej z nich. Charakterystyka satyry jako gatunku, uwzględniająca historyczne przemiany, jakim ulegały oba jego warianty, ma na celu wykazanie, że satyra jest zjawiskiem zdecydowanie wykraczającym poza ramy gatunkowe i wymagającym ujęcia w szerszych kategoriach. Nawiązując do ustaleń Tomasza Stępnia, za kategorię taką uważam „dyskurs" i na potrzeby analizy tekstów literackich adaptuję koncepcję satyry jako praktyki dyskursywnej, wypracowaną przez Paula Simpsona na gruncie stylistyki, pragmatyki i analizy dyskursu[5]. Atutem zaproponowanego przez Simpsona teoretycznego modelu satyry jest to, że w jego ramach relacje między satyrykiem, obiektem i odbiorcą satyry zostały opisane w sposób wskazujący na ich złożoność i skomplikowanie. Z tego właśnie względu model ten wydaje się szczególnie funkcjonalny w analizie „niekanonicznych" form, w jakich realizuje się satyryczna twórczość literacka o wysokich walorach artystycznych.

O ile w ogólnym zarysie Simpsonowski model satyry cechuje się uniwersalnością umożliwiającą zastosowanie go po pewnych modyfikacjach w opisie subtelnych i wyrafinowanych form przejawiania się satyryczności w utworach literackich, o tyle zaproponowana przez badacza koncepcja tekstu satyrycznego jest zdecydowanie za wąska, zakłada bowiem, że jego element konstytutywny stanowi realizująca się w dwóch fazach ironia. Otwierająca rozdział *Miejsce ironii w dyskursie satyrycznym* krytyczna analiza koncep-

---

[5] P. Simpson, *On the Discours of Satire. Towards a Stylistic Model of Satirical Humor*, Amsterdam – Philadelphia 2003.

cji Simpsona stanowi punkt wyjścia rozważań problematyzujących kwestię tyleż oczywistych, co niejasnych powiązań między satyrą a ironią. Nie kwestionując tego, że ta ostatnia jest środkiem wyrazu bardzo często wykorzystywanym przez satyryków, na przykładzie konkretnych utworów literackich próbuję wykazać, że satyryczność nie musi być ewokowana za pośrednictwem ironii. W moim przekonaniu kluczowe dla opisu relacji pomiędzy obu zjawiskami jest pytanie: w jaki sposób ironia jako środek wyrazu (trop, przywołanie echem) wpływa na czytelność intencji satyrycznej. Za redukcyjne uważam takie koncepcje satyry, które eksponując jej agresywny charakter, przeciwstawiają humor i satyrę. Uznając kryterium agresywności za stopniowalne i względne z uwagi na fakt, iż krytyczny dystans satyryka nie tylko wobec obiektu, ale i wobec siebie ewokowany jest między innymi za pośrednictwem ironii, która może występować w bardzo różnych odcieniach od kąśliwej i agresywnej po łagodnie żartobliwą, pokazuję, jak trudne może być w praktyce interpretacyjnej wytyczenie granic między satyrą i humorem. Wysoce problematyczne jest moim zdaniem przeciwstawianie satyry i ironii na płaszczyźnie światopoglądowej. Takie ujęcie relacji między obu zjawiskami, będące konsekwencją niedostrzegania autokrytycznego wymiaru postawy satyrycznej, wprowadza jedynie zamęt terminologiczny i utrwala stereotypowy obraz satyryka jako przekonanego o słuszności swoich racji moralisty czy wychowawcy społeczeństwa.

W rozdziale *Satyra a krytyczny potencjał parodii* poddaję rewizji pogląd, że różnica między obu zjawiskami zasadza się na odmienności krytykowanego obiektu, który w satyrze jest zewnątrztekstowy, w parodii zaś wewnątrztekstowy. Postrzegam parodię jako strategię intertekstualną o potencjale krytycznym, który czyni z niej funkcjonalny nośnik intencji satyrycznej, a zarazem pokazuję, że praktyce interpretacyjnej nie zawsze możliwe jest jednoznaczne rozstrzygnięcie, czy parodiowany wzorzec poddany został krytyce, czy też, nie będąc jej obiektem, służy tylko intencji krytycznej zorientowanej na obiekt o charakterze pozaliterackim i pozaję-

zykowym. Moim zdaniem utwory operujące parodią niejako z zasady wpisują się w zaproponowaną przez Paula Simpsona koncepcję tekstu satyrycznego, którego językowy surowiec stanowią, zdaniem badacza, zasoby dyskursywne danej wspólnoty, obejmujące zarówno rejestry i gatunki, jak też różnorodne idiolekty i dialekty. O funkcjonalności parodii jako narzędzia satyry decyduje zarówno jej aspekt intertekstualny, jak i autoreferencjalny, który – jak pokazuję na przykładzie utworów Mrożka i Gombrowicza – odgrywa istotną rolę w ewokowaniu krytycznego dystansu satyryka do siebie. Włączenie metaliteratury w obszar satyry nie tylko poszerza zakres znaczeniowy terminu, ale też neutralizuje negatywne nacechowanie, wskazując na użyteczność kategorii satyry w analizie wyrafinowanych form literackich. Spojrzenie na tekst satyryczny jako tekst odwołujący się do innych zdarzeń dyskursywnych i zmuszający do szukania „nowego punktu widzenia" pozwala na uznanie satyry za wyzwanie dla odbiorcy, który musi usłyszeć „pogłos" tych zdarzeń i rozpoznać mechanizm ich transformacji, aby móc zidentyfikować obiekt krytyki. Tak rozumiana satyra wymaga od odbiorcy nie tylko zaangażowania, ale też wiedzy o typowych strukturach tekstowych i kompetencji w zakresie rozpoznawania stylów, gatunków, rejestrów, dialektów i idiolektów.

Rozdział *Satyra wobec groteski* jest w zasadzie glosą do moich wcześniejszych, przedstawionych w książce *Groteska w poezji Dwudziestolecia (Leśmian – Tuwim – Gałczyński)*[6], ustaleń dotyczących relacji między obu zjawiskami. Nie kwestionując samego rozumienia groteski jako zasady estetycznej służącej artykulacji różnych postaw światopoglądowych, za nietrafną uznaję zarysowaną w tej pracy koncepcję „przerastania" satyry w groteskę. Źródeł deprecjonowania satyry upatruję w koncepcjach teoretycznoliterackich akcentujących autonomiczny charakter literatury, które sprzyjały nobilitacji groteski długo postrzeganej jako służebna wobec satyry. Rewizji

[6] E. Sidoruk, *Groteska w poezji Dwudziestolecia (Leśmian – Tuwim – Gałczyński)*, Białystok 2004.

poddaję również dość powszechny pogląd, że przekonanie o absurdalności egzystencji człowieka decyduje o przekraczaniu granic satyry w kierunku groteski, dowodząc, że przeciwstawianie obu kategorii na płaszczyźnie światopoglądowej jest nieuzasadnione i prowadzi do interpretacyjnych uproszczeń. W moim przekonaniu poczucie absurdu ludzkiej egzystencji leży u podstaw dogłębnego krytycyzmu znamionującego wybitne utwory satyryczne. Groteska, będąca szczególnie adekwatnym sposobem artykulacji doświadczenia absurdu, obnaża w tego rodzaju utworach uzurpacje rozumu i ujawnia swój potencjał polemiczny wobec wizji świata opartych na przekonaniu o istnieniu nadrzędnej instancji gwarantującej jego sensowność.

W ostatnim rozdziale pracy, mającym charakter studium przypadku, na przykładzie poezji Tadeusza Różewicza rozpatruję relacje satyry z autotematyzmem i proponuję spojrzenie na problem przekraczania granic literatury z innej perspektywy niż to czyniono dotychczas w pracach poświęconych temu twórcy. Dostrzegając ścisły związek między żywiołem satyrycznym i obecną w wielu utworach Różewicza refleksją metapoetycką, próbuję wykazać, że pewne odmiany autotematyzmu można uznać za przejaw krytycznej postawy wobec świata, manifestującej się poprzez destrukcję formy, w jakiej się ten świat przedstawia. W postawie satyryka, niepozbawionej swoistego dydaktyzmu i przejawiającej się z różną wyrazistością w całej twórczości Różewicza, upatruję źródeł jego dążenia do poszerzania granic poezji, owocującego często utworami znakomitymi, ale też skutkującego niekiedy tekstami nazbyt publicystycznymi.

Zarysowana w pracy koncepcja satyry jako wyzwania nie tylko dowartościowuje kategorię marginalizowaną dotychczas w polskim dyskursie literaturoznawczym, ale przede wszystkim wskazuje na jej funkcjonalność w analizie i interpretacji polskiej literatury współczesnej. Uwydatnienie płynności granic satyry i jej skomplikowanych relacji ze zjawiskami pokrewnymi, takimi jak ironia, parodia i groteska, ma na celu zweryfikowanie ustaleń na

temat obecności żywiołu satyrycznego w twórczości najwybitniejszych pisarzy, poetów i dramaturgów. Z kolei dostrzeżenie jej autokrytycznego wymiaru wskazuje z jednej strony na złożoność postawy satyryka, z drugiej na jej formotwórczy potencjał. Zakładam, że wywiedzione z analizy konkretnych utworów rozpoznania mogą okazać się użyteczne zarówno w praktyce zorientowanej na twórczość poszczególnych twórców, jak i stanowić punkt wyjścia do szerszego oglądu fenomenu satyry w perspektywie historycznoliterackiej.

Na zakończenie tego krótkiego wprowadzenia w problematykę i strukturę książki pozwolę sobie przedstawioną w nim argumentację wesprzeć przykładem literackim, który dowodnie świadczy o tym, że satyrycy doskonale zdają sobie sprawę z faktu, iż uprawiana przez nich twórczość nie daje się łatwo zaszeregować i okazuje się szczególnie problematyczna dla zwolenników i strażników ładu, dążących do uporządkowania wszelkich obszarów ludzkiej działalności. Zaryzykowałabym nawet tezę, że autorzy utworów satyrycznych wykazują szczególną predylekcję do komentowania swoich praktyk pisarskich.

Takim wielowymiarowym metakomentarzem do własnej twórczości jest, moim zdaniem, opowiadanie Sławomira Mrożka *Proces*, w którym uwidacznia się krytyczny dystans pisarza nie tylko do konkretnej rzeczywistości społeczno-politycznej, ale też do satyry ideologicznie zaangażowanej. W utworze tym Mrożek sprowadza do absurdu znamienną dla okresu socrealizmu tendencję do zdyscyplinowania (w dwojakim znaczeniu tego słowa) wszystkich twórców, ukazując w sposób prześmiewczy efekty zapędów do pełnej kontroli życia literackiego poprzez hierachizację pisarzy, którzy „na skutek usilnej staranności, pracy, zabiegów i dążeń" zostali umundurowani oraz zaopatrzeni w wojskowe rangi i dystynkcje[7]. Za pośrednictwem ironii, przejawiającej się zarówno na

[7] S. Mrożek, *Proces*, w: tegoż, *Opowiadania 1953–1959*, Warszawa 1998, s. 144. Lokalizację kolejnych cytatów podaję w tekście głównym.

płaszczyźnie stylistycznej, jak i kompozycyjnej utworu, nie tylko demaskuje „zalety nowego ładu”, ale też w przewrotny sposób – na zasadzie nagany w formie pochwały – przypisuje satyrykowi szczególną rangę. Główny bohater *Procesu*, pisarz-szeregowiec preferujący formy dziwaczne i trudne do zakwalifikowania, okazuje się elementem rozsadzającym system:

> Kłopot zdarzył się z zaszeregowaniem pewnego pisarza-dziwaka, który wprawdzie pisał prozą, ale utwory jego były za krótkie jak na powieść, za długie jak na opowiadania. Ponadto szeptano, że jest to proza poetycka o zacięciu satyrycznym, inni mówili, że dziwak pisuje felietony, będące właściwie małymi opowiadaniami, nie pozbawionymi wyraźnych cech eseju krytycznego. Nie można go było przydzielić ani do prozy, ani do poezji, a dla jednego człowieka nie opłacało się organizować całego pionu. Były głosy, żeby go wyrzucić; w końcu dano mu dla odróżnienia pomarańczowe spodnie, zaliczono do szeregowców i zostawiono w spokoju. Cały kraj widział w nim zakałę. Zresztą, gdyby go nawet wyrzucono, nie byłby to pierwszy przypadek. Kilku pisarzy, którzy na skutek złej budowy ciała niekorzystnie prezentowali się w mundurach, wyrzucono już wcześniej.
>
> Wkrótce jednak społeczeństwo przekonało się, jaką pomyłką było pozostawienie tego dziwaka w szeregach związku. Jego osoba dała początek skandalicznej sprawie, naruszającej jasne i piękne zasady autorytetu [s. 145].

Skandal wybuchł za sprawą bożej krówki, która przysiadła na czaku pisarza-szeregowca w momencie, gdy przechodził on przypadkowo obok spacerującego po bulwarze pisarza-generała-lejtnanta. Ten ostatni, wziąwszy ją omyłkowo za czerwonego bączka – oznaczenie przysługujące jedynie pisarzowi-marszałkowi, zasalutował jako pierwszy. Gdy po chwili boża krówka odleciała, generał, upokorzony z powodu tego, że oddał honory pisarzowi o najniższej randze, zawezwał „dyżurnego krytyka, który odprowadził pisarza-szeregowca na odwach do Domu Literatury, odebrawszy mu najpierw wieczne pióro”. Szeregowca oskarżono „o nieprawne noszenie dystynkcji” i wytoczono mu proces, w trakcie którego za główną winowajczynię uznano jednak bożą krówkę

i skazano ją na śmierć przez rozstrzelanie „za pomocą czterech tomów najnowszej powieści samego pisarza-marszałka literatury". Mimo uniewinnienia pisarz-szeregowiec nie uwolnił się od podejrzeń o działanie „w porozumieniu z przestępczynią". Pojawiły się nawet domysły, „iż łączyło go z nią coś więcej, bo płakał, kiedy dowiedział się o wyroku, i prosił, aby ją puszczono na wolność, do ogrodu" [s. 146–147].

Opowiadając historię „pisarza-dziwaka", Mrożek wskazuje na pograniczny charakter twórczości satyrycznej, która realizuje się w formach tak różnorodnych, że wymyka się wszelkim klasyfikacjom, a nakreślony przez niego portret satyryka podważa utrwalone wyobrażenia na temat twórców uprawiających satyrę. Bohater *Procesu* nie jest ani gniewnym, piętnującym zło moralistą, ani pewnym swoich racji wychowawcą społeczeństwa, ani też agresywnym polemistą zwalczającym politycznych wrogów, lecz zepchniętym na margines dziwakiem, ni to poetą, ni to prozaikiem, pisującym utwory „za krótkie jak na powieść, za długie jak na opowiadania", „prozę poetycką o zacięciu satyrycznym" oraz „felietony, będące właściwie małymi opowiadaniami, nie pozbawionymi wyraźnych cech eseju krytycznego". Ukazując satyryka jako wrażliwego na cudzy los dziwoląga, zajmującego najniższą pozycję w pisarskiej hierarchii, a zarazem stanowiącego dla niej zagrożenie, Mrożek przewrotnie nobilituje satyrę, przypisuje jej bowiem szczególną moc – moc destabilizowania systemów opartych na kulcie niepodważalnego autorytetu.

Rozdział I

Satyra jako wyzwanie

Wzbogacanie instrumentarium poetyki o nowe kategorie znajduje niewątpliwie uzasadnienie w przemianach zachodzących w samej literaturze, która nieustannie poszerzając swoje granice, przybiera formy wymykające się analizie przy użyciu tradycyjnych narzędzi. Do przeszczepiania na grunt poetyki nowych terminów prowokują w szczególności utwory o strukturze hybrydycznej, wykorzystujące zasady konstrukcyjne wypracowane na obszarze innych sztuk. Kategorie odnoszące się pierwotnie do zjawisk nieliterackich ułatwiają rozpoznanie specyfiki sytuacji komunikacyjnej wpisanej w hybrydy tekstowe, co stanowi podstawowy warunek ich rozumienia. Takim niewątpliwie udanym „przeszczepem" jest termin „kolaż tekstowy" sprawdzający się w analizie utworów komponowanych ze względnie autonomicznych, wyraziście stylistycznie nacechowanych „jednostek gotowych, zachowujących ślady swego pochodzenia i znaczenia z macierzystego kontekstu", które mimo modyfikacji nigdy nie ulegają całkowitemu zatarciu w wyniku interakcji z innymi współtworzącymi całość elementami[1]. Zaletą tego typu zapożyczeń jest również to, że umożliwiając interpretację tekstów literackich w szerszym kontekście kultu-

[1] R. Nycz, *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*, w: tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 224.

rowym, pozwalają na uchwycenie tendencji wspólnych dla działań twórczych realizowanych w różnych obszarach sztuki. Równie skuteczna, co uzupełnianie poetyki o nowe narzędzia, może być rewitalizacja terminów odnoszących się do zjawisk swoistych dla epok minionych. Doskonałym przykładem, świadczącym o funkcjonalności tego rodzaju zabiegów, jest kategoria „sylw współczesnych" zastosowana przez Ryszarda Nycza do opisu praktyk pisarskich wykazujących strukturalne podobieństwo do staropolskich *silvae rerum*[2].

W interpretacji niekonwencjonalnych form literackich nie mniej efektywna niż terminologiczna inwencja może być krytyczna refleksja nad kategoriami należącymi wprawdzie do tradycyjnego repertuaru poetyki, obejmującymi jednak zjawiska o płynnych granicach, niemieszczące się w ramach określonych przez poetyki klasyczne. Takim terminem, którego zakres znaczeniowy uległ w toku dziejów tak znacznemu poszerzeniu, że utracił on analityczną operacyjność, jest „satyra". Od jej klasycznych odmian, w szczególności od obciążonej dydaktyzmem satyry oświeceniowej, niektóre współczesne utwory satyryczne, zwłaszcza te o wysokich walorach artystycznych, różnią się tak znacząco, że termin ten może wydawać się w odniesieniu do nich nieadekwatny. Jego funkcjonalność polega jednak na tym, że pozwala na usytuowanie niekonwencjonalnych przejawów satyryczności w określonej przestrzeni hermeneutycznej, umożliwiającej ich rozumienie oraz uchwycenie wielopostaciowości i historycznej zmienności zjawiska[3]. Tymczasem zarówno we współczesnej polskiej refleksji teoretycznoliterackiej, jak i w praktyce analityczno-interpretacyjnej kategoria satyry jest wyraźnie niedoceniana. O jej marginalizacji dobitnie świadczy fakt, że w *Słowniku literatury polskiej XX wieku* hasło „satyra" nie występuje, a zjawisko satyryczności omawiane jest w nim w ramach takich

---

[2] R. Nycz, *Sylwy współczesne*, Kraków 1996.

[3] S. Balbus, *Zagłada gatunków*, „Teksty Drugie" 1999, nr 6, s. 33.

haseł, jak: „groteska, groteskowość", „groteski dramaturgia", „kabaret literacki", „komedia", „parodia", których autorzy, jako materiał ilustrujący przywołują m.in. utwory Tuwima, Gałczyńskiego, Gombrowicza, Mrożka, Różewicza, a więc pisarzy uprawiających twórczość o wyraźnie satyrycznym nacechowaniu. Fakt, iż analizowana jest ona najczęściej przy użyciu kategorii groteski, tłumaczyć można specyfiką poetyk wymienionych twórców. Parodia i groteska w na tyle istotny sposób modyfikują i komplikują artykulację intencji satyrycznej, że utwory, w których występują one w funkcji dominanty konstrukcyjnej i estetycznej, mogą uchodzić za przejawy jakościowo odmiennego zjawiska. Tendencja ta wynika jednak przede wszystkim z niedostatecznego namysłu nad fenomenem satyry i nad jej relacją z groteską. Brak osobnego hasła poświęconego satyrze w słowniku aspirującym do syntezy literatury polskiej ubiegłego stulecia[4], sugerujący niejako marginalność zjawiska w twórczości literackiej tego okresu, w istocie odzwierciedla znikome zainteresowanie problematyką szeroko rozumianej satyry i różnorodnymi formami jej funkcjonowania w polskiej literaturze współczesnej sytuującej się w obiegu wysokoartystycznym. Świadczy o tym również hasło „satyra" i załączona do niego bibliografia w *Słowniku rodzajów i gatunków literackich*, obejmujące jedynie dzieje gatunku w starożytności[5]. Z kolei Marek Bernacki i Marta Paulus, autorzy *Słownika gatunków literackich*, przyjmując za kryterium porządkujące „obowiązujący od lat w szkolnych programach nauczania literatury [...] podział na epoki historycznoliterackie: od starożytności (grecko-rzymskiej) po wiek XX" oraz rolę danego gatunku w dziejach literatury[6], przypisują satyrę do Oświecenia jako epoki, w której forma ta osiągnęła swój rozkwit[7]. W słow-

---

[4] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1992, s. 8.

[5] A.M. Komornicka, hasło: „Satyra", w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 675–678.

[6] M. Bernacki, M. Pawlus, *Słownik gatunków literackich*, wyd. 2, Bielsko-Biała 2002, s. 8.

[7] Tamże, s. 348–352.

nikach terminów literackich satyra definiowana jest zazwyczaj jako „utwór literacki ośmieszający lub piętnujący ukazane w nim zjawiska”[8]. Na tym tle wyjątek stanowi hasło w *Szkolnym słowniku wiedzy o literaturze*, opracowane przez Tomasza Stępnia[9], którego monografia *O satyrze* (1996)[10] wciąż pozostaje jedyną podjętą na gruncie polskiego literaturoznawstwa próbą szerszego spojrzenia na fenomen satyry, uwzględniającą przemiany, jakim uległa ona w XIX i XX wieku. Otwierająca książkę obszerna rozprawa *„Satyra jaka jest każdy widzi?”*, poświęcona funkcjonowaniu kategorii satyry w polskiej świadomości literackiej XIX i XX wieku, stanowi zasadniczą podstawę poniższego wywodu. Korzystając z ustaleń Stępnia i odwołując się do przywoływanych przez niego źródeł, inaczej rozkładam akcenty. Uwzględniam i szerzej omawiam te ujęcia satyry, które mogły przyczynić się do jej deprecjacji i postrzegania jako kategorii analityczno-interpretacyjnej nieadekwatnej do opisu literatury współczesnej o wysokiej randze artystycznej.

Większość polskich studiów poświęconych zjawisku satyry ma charakter historycznoliteracki i dotyczy literatury staropolskiej[11] oraz oświeceniowej[12]. Znacznie mniej obszerna jest już bibliografia

---

[8] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 2 poszerzone i poprawione, Wrocław 1988, s. 456.

[9] T. Stępień, hasło: „Satyra”, w: *Szkolny słownik wiedzy o literaturze. Pojęcia – problemy – koncepcje*, red. R. Cudak, M. Pytasz, Katowice 2000.

[10] T. Stępień, *O satyrze*, Katowice 1996.

[11] Cz. Lechicki, *Z dziejów satyry polskiej XVI wieku*, Lwów 1933; K. Badecki, *Polska satyra mieszczańska*, Kraków 1950; M. Szpachta, *Satyra*, Warszawa 1952; L. Eustachiewicz, Wstęp do: K. Opaliński, *Satyry*, Wrocław 1953; S. Grzeszczuk, *O „Satyrach” Krzysztofa Opalińskiego*, Wrocław 1961; Z. Nowak, *Kontrreformacyjna satyra obyczajowa w Polsce XVII wieku*, Gdańsk 1968; P. Buchwald-Pelcowa, *Satyra czasów saskich*, Wrocław 1966; S. Grzeszczuk, *Błazeńskie zwierciadło. Rzecz o humorystyce sowizdrzalskiej XVI i XVII wieku*, Kraków 1970; H. Dziechcińska, *W krzywym zwierciadle. O karykaturze i pamflecie czasów renesansu*, Wrocław 1976; M. Szczot, *Od Herkulesa do „Żony wyćwiczonej”. W kręgu staropolskich satyr menippejskich*, Poznań 2013.

[12] I. Chrzanowski, *Z dziejów satyry polskiej XVIII wieku*, Warszawa 1909; J. Nowak-Dłużewski, *Satyra polityczna Sejmu Czteroletniego*, Kraków 1933 i *Satyra polityczna konfederacji targowickiej i sejmu grodzieńskiego*, Kraków 1935; D. Hopensztand, *Sa-*

prac o satyrze XIX-wiecznej[13], co oczywiście tłumaczyć można faktem, że w okresie tym utraciła ona stopniowo charakter odrębnego gatunku, a bogactwo i różnorodność form, w jakich zaczęły przejawiać się tendencje satyryczne, uwydatniły nieostrość granic zjawiska i jego swoistość stała się trudno uchwytna. Jak zauważa Elwira Wróblewska, autorka hasła „satyra" zamieszczonego w *Słowniku literatury polskiej XIX wieku*, XIX-wieczna satyra polska przejęła wzorce wykształcone przez najwybitniejszych przedstawicieli gatunku w okresie oświecenia (Ignacego Krasickiego, Adama Naruszewicza, Franciszka Zabłockiego, Kajetana Węgierskiego), ale występowała już w formach przynależnych do wszystkich rodzajów literackich w postaci intencji satyrycznej przenikającej całość bądź fragment utworu, z reguły jednak wiązała się z dydaktyzmem, a jej celem było „ośmieszanie lub piętnowanie charakterów, poglądów i postaw społecznych, obyczajowych, orientacji politycznych itp. – a także przestarzałych konwencji literackich"[14]. O sprofilowaniu opracowanego przez Wróblewską hasła zadecydowała niewątpliwie jej wcześniejsza praca *Satyra polityczna Wielkiej Emigracji*[15]. Koncentrując się na powstającej w kraju i na emigracji satyrze społecz-

---

tyry Krasickiego (Próba morfologii i semantyki), w: *Stylistyka teoretyczna w Polsce*, red. K. Budzyk, Warszawa 1946; W. Borowy, *Naruszewicz, Krasicki*, w: tegoż, *O poezji polskiej w XVIII wieku*, Kraków 1948; J. Kleiner, *Pierwszy cykl „Satyr" Krasickiego*, *Drugi cykl „Satyr" Krasickiego*, w: tegoż, *O Krasickim i Fredrze: dziesięć rozpraw*, Wrocław 1956; Z. Goliński, Wstęp do: I. Krasicki, *Satyry i listy*, Wrocław 1958; S. Grzeszczuk, Wstęp do: A. Naruszewicz, *Satyry*, Wrocław 1962; A. Aleksandrowicz, *Twórczość satyryczna Adama Naruszewicza*, Wrocław 1964; J.T. Pokrzywniak, *Jan Goryczewski. Tłumacz, satyryk, krytyk*, Poznań 1981; J.T. Pokrzywniak, *„Satyra prawdę mówi", czyli rzecz o fałszywych przesłankach*, „Pamiętnik Literacki" 1984, z. 4; J.T. Pokrzywniak, Wstęp do: I. Krasicki, *Satyry i listy*, Wrocław 1988; R. Doktór, *Poeta uśmiechnięty. O wyobraźni komicznej Ignacego Krasickiego*, Wrocław 1992.

[13] E. Wróblewska, *Satyra polityczna Wielkiej Emigracji*, Warszawa–Poznań–Toruń 1977; S. Frybes, *W krainie groteski. Problemy satyry galicyjskiej drugiej połowy XIX w.*, Wrocław 1977.

[14] E. Wróblewska, hasło: „Satyra", w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, wyd. 2, Wrocław 1997, s. 862–863.

[15] Zob. przyp. 13.

nej i politycznej, publikowanej przede wszystkim w czasopismach powiązanych z różnymi, zwalczającymi się wzajemnie obozami, badaczka ledwie dotyka kwestii obecności żywiołu satyrycznego w twórczości najwybitniejszych poetów emigracyjnych i zauważa, że zawarte w niej „treści satyryczne" miały „zupełnie odrębny charakter". „Sarkastyczne ujęty" *Sen Senatora* z III cz. *Dziadów* Mickiewicza przywołany zostaje jako przykład fragmentu satyrycznego stanowiącego wydzieloną całość, zaś „z rozgrzeszającym humorem potraktowane fragmenty *Pana Tadeusza*" wskazują na „satyryczne zabarwienie dzieła". Za mistrza „nie tylko ironii, lecz i stylu satyrycznego" uznaje badaczka Słowackiego, kwalifikując *Grób Agamemnona* jako „bolesną inwektywę przeciw wadom polski szlacheckiej", a w *Anhellim* i *Beniowskim* dostrzegając obraz emigracyjnych sporów odzwierciedlonych w pierwszym z utworów „z satyrycznym szyderstwem", w drugim zaś „z satyryczną ironią". W odniesieniu do *Nie-boskiej komedii* Krasińskiego Wróblewska stosuje określenie „nuta satyry", która współgra „z poglądami emigracyjnej prawicy", natomiast istnienie „elementu satyrycznego w utworach Norwida" stanowi jej zdaniem jeszcze inny problem, gdyż „przy szerokim rozumieniu pojęcia można odnajdywać ton satyryczny wszędzie tam, gdzie ironia dotyka relacji międzyludzkich, krytyki społecznej", a więc nie tylko w wielu wierszach, ale też na przykład w opowiadaniu *Łaskawy opiekun, czyli Bartłomiej Alfonsem* czy w *Pierścieniu wielkiej damy*[16].

Omawiając satyrę uprawianą w kraju w okresie międzypowstaniowym, skoncentrowaną ze względu na cenzurę przede wszystkim na zagadnieniach społeczno-obyczajowych i ośmieszaniu pospolitych wad ludzkich, Wróblewska zauważa, że wpisywała się ona również w zainicjowany wcześniej nurt krytyki negatywnych postaw społecznych arystokracji i szlachty, takich jak uprzedzenia klasowe szlachty, życie ponad stan, fascynacje cudzoziem-

[16] E. Wróblewska, hasło: „Satyra", s. 865–864.

szczyzną, kosmopolityzm, dwulicowość, oportunizm i będący jego konsekwencją lojalizm wobec władz zaborczych. Co istotne, twórczość satyryczna przejawiała się wówczas nie tylko w formie drobnych utworów publikowanych w efemerycznych pismach, ale też w twórczości komediowej Aleksandra Fredry, powieściach (*Kollokacja* Józefa Korzeniowskiego, *Parafiańszczyzna* Leszka Dunina-Borkowskiego i *Panu Józefie Bojalskim* Michała H. Kamieńskiego) i fraszkach Władysława Syrokomli, obrazujących zacofanie kulturalne i prowincjonalny konserwatyzm środowiska kresowego wschodniej Polski[17].

Zjawisko przenikania żywiołu satyrycznego do powieści i dramatu nasiliło się w okresie pozytywizmu. Satyryczność powiązana z krytyką społeczną zaznaczyła się bardzo wyraźnie we wczesnych utworach Sienkiewicza i w powieściach Prusa, a także w twórczości komediowej Józefa Blizińskiego, Michała Bałuckiego, Józefa Narzymskiego i Kazimierza Zalewskiego. Zarazem jednak intensywnie rozwijało się piśmiennictwo satyryczne o odrębnym charakterze, publikowane na łamach czasopism warszawskich („Kurier Świąteczny", „Kolce", „Mucha"), lwowskich („Chochlik", „Szczutek") i krakowskiego „Diabła", służących nie tylko rozrywce, ale też spełniających funkcje społeczno-wychowawcze. Co warte podkreślenia, w okresie tym „twórczość satyryczna stała się dla wielu autorów główną domeną działalności pisarskiej"[18]. Wprawdzie realizowała się przede wszystkim w krótkich formach, przeważnie wierszowanych, powstały wówczas również obszerne utwory prozatorskie, takie jak zawierające akcenty polityczne powieści Jana Lama (*Wielki świat Capowic, Kronikarz w Galicji, czyli powagi powiatowe* czy *Głowy do pozłoty*), tworzącego w Galicji, gdzie ze względu na łagodniejszą niż w zaborze rosyjskim cenzurę panowały warunki bardziej sprzyjające dla pisarzy-satyryków.

---

17 Tamże, s. 866.

18 Tamże.

Scharakteryzowana przez Wróblewską satyra XIX-wieczna okazuje się więc zjawiskiem amorficznym, zdecydowanie wykraczającym poza wąskie ramy gatunkowe, wyznaczone mu przez poetyki klasyczne, przenikającym do wszelkich gatunków literackich (do powieści, noweli, dramatu, poematu fantastycznego) i funkcjonującym w różnych obiegach artystycznych. Jak zauważa badaczka, formy utworów satyrycznych w wieku XIX bardzo się urozmaiciły:

> Satyra anektowała nowe formy publicystyczne – esej, felieton, reportaż, wykorzystywała tradycyjne formy wypowiedzi lirycznej: elegie, kantaty, ody, panegiryki, listy. Drobne utwory satyryczne, pisane dla czasopism lub małych scen, wykorzystywały formy anegdotyczne: bajki, fraszki, epigramaty, dykteryjki oraz wszelkiego rodzaju żarty i igraszki słowne. W 2. poł. w. repertuar satyry wzbogaciło mnóstwo drobnych utworów komediowo-parodystycznych: obrazki sceniczne, skecze, rewie, maskarady, groteski, a także udramatyzowane monologi czy dialogi[19].

Rozplenienie się satyryczności na niespotykaną wcześniej skalę nie pozostało oczywiście bez wpływu na sposób postrzegania satyry i jej funkcjonowania w świadomości literackiej. W 1822 roku opublikowana została rozprawa Kazimierza Brodzińskiego *O satyrze*, uznana przez Tomasza Stępnia za „pierwsze i właściwie jedyne polskie studium teoretycznoliterackie (?) dotyczące satyry”[20], będące „summą postklasycystycznej wiedzy” na jej temat, a zarazem zawierające „elementy, które zdominują sposób pisania o satyrze w XIX i XX wieku”[21]. Wprawdzie – jak twierdzi Paulina Buchwald-Pelcowa – już w okresie staropolskim łacińskie nazwy *satira*, *satyra* używane były zarówno „na oznaczenie gatunku poetyckiego o jasno wyodrębnionych cechach”, jak i „w szerszym sensie – na

19 Tamże, s. 867.

20 T. Stępień, *„Satyra jaka jest każdy widzi?” O satyrze i satyryczności w polskiej świadomości literackiej XIX i XX wieku*, w: tegoż, *O satyrze*, Katowice 1996, s. 19.

21 Tamże, s. 27.

określenie wszelkich (zróżnicowanych pod względem gatunkowym) utworów, w których przejawiał się krytyczny stosunek autora do opisywanej rzeczywistości, połączony najczęściej z ośmieszeniem zjawisk negatywnych"[22], niemniej jednak „[p]owszechnie uznawano satyrę za utwór wierszowany (pisany pierwotnie jambami, potem heksametrem)"[23]. Również w okresie oświecenia dominowało gatunkowe rozumienie terminu. Mimo iż postawa krytyczno-moralizatorska – stanowiąca w ówczesnym mniemaniu o istocie satyry – „bywała także komponentem utworów literackich należących do innych gatunków, np. komedii, powieści, poematu heroikomicznego, felietonu itp.", w świadomości językowej epoki termin „satyra" wiązany był „przede wszystkim z odrębnym gatunkiem literackim, zaliczanym do twórczości dydaktycznej"[24]. Przyjmuje się więc, że dopiero Brodziński wprowadził do polskiej refleksji teoretycznoliterackiej ponadgatunkowe rozumienie satyry[25].

Zasadniczym celem swojej rozprawy *O satyrze*, składającej się z części teoretycznej i krótkiego zarysu historii satyry polskiej i obcej, uczynił Brodziński określenie wewnętrznych własności i funkcji poezji satyrycznej. Tomasz Stępień, komentując teoretyczne partie studium, wskazuje na jego metodologiczny eklektyzm. „Strukturalistyczną optykę" uzupełnia tu bowiem perspektywa antropologiczna, „nieledwie pre-Bachtinowska" (wskazanie na ludowe i ludyczne źródła satyry, jej związek ze świętami Bachusowymi, Saturnaliami i karnawałem), a w przekonaniu o tym, że wraz „z postępem oświecenia ludzie coraz szczególniejszymi wadami odzna-

---

[22] P. Buchwald-Pelcowa, hasło: „Satyra", w: *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze – renesans – barok*, red. T. Michałowska, wyd. 2 popr. i uzup., Wrocław 1998, s. 838.

[23] Tamże, s. 839.

[24] M. Grzędzielska, T. Kostkiewiczowa, hasło: „Satyra", w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1991, s. 554.

[25] Tamże. Zob. też: E. Wróblewska, hasło: „Satyra", s. 863 i T. Stępień, *„Satyra jaka jest każdy widzi?"*, s. 21, 27.

czać się poczęli"[26], pobrzmiewają echa koncepcji Jana Jakuba Rousseau[27]. Wywodząca się z komedii satyra, wraz z rozwojem cywilizacji przestaje być formą o charakterze czysto zabawowym i zaczyna służyć celom społeczno-wychowawczym. O istocie satyry stanowi bowiem zdaniem Brodzińskiego funkcja perswazyjna, polegająca na obrzydzaniu występków, zohydzaniu wad lub karaniu poprzez wyszydzenie uchybień artystycznych pisarzy, a na celu mająca poprawę lub przynajmniej – postrzegane jako najgorsza kara – zawstydzenie. Cel ten satyryk może osiągnąć, wybierając taką „formę poezji, jaka się jego rzeczy i własnemu geniuszowi najprzyzwoitszą wydaje" [B, s. 226]. Skuteczną satyrą może być więc: „komedia jak *Samolub*, epopeja komiczna jak *Oberon* i *Monachomachia*, romans jak *Donkiszot* i *Doświadczyński*, powieść, parodia, nawet pieśń" [B, s. 226]. Formułując w ten sposób pojęcie satyry *sensu largo*, skupia się jednak Brodziński na „właściwej satyrze", czyli na gatunku o rzymskim rodowodzie, realizującym się w „małych poemach" i przybierającym formę „listu, rozmowy, opowiadania albo powieści" [B, s. 226], przy czym za najlepszą z nich uznaje rozmowę z uwagi na jej udramatyzowanie. Wprowadza też podział na satyrę gromiącą i wyszydzającą. Pierwsza, reprezentowana przez Juwenalisa i Persjusza, jest domeną „satyryka surowego", druga – uprawiana przez Horacego i Krasickiego – „satyryka wesołego". O tym, jaki typ satyry uprawia poeta, decydują zdaniem Brodzińskiego trzy czynniki: czas historyczny, narodowość oraz temperament twórcy. „Satyryk surowy" scharakteryzowany zostaje jako wrażliwy na zło i przewidujący groźną przyszłość „mąż surowych obyczajów", który „nie może z obojętną wesołością patrzyć i mówić o niebezpieczeństwie swoich bliźnich" [B, s. 228–229]. Źródłem jego satyr jest uczucie i imaginacja, a emocjonalne zaanga-

---

[26] K. Brodziński, *O satyrze*, w: tegoż, *Pisma estetyczno-krytyczne*, oprac. Z.J. Nowak, t. 1, Wrocław 1964, s. 225. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście głównym, sygnując je literą B.

[27] T. Stępień, *„Satyra jaka jest każdy widzi?"*, s. 21.

żowanie z jednej strony przejawia się w ostrej reakcji na występki, z drugiej sprzyja zbliżeniu uprawianej przez niego satyry do liryki. Natomiast „satyryk wesoły", spoglądając na świat z filozoficznym spokojem, apeluje bardziej do rozumu niż do serca i śmiejąc się z ludzkich dziwactw, także swoich odbiorców pragnie pobudzić do śmiechu. W tym celu „używa czasem chłosty, czasem zawstydzenia, a najczęściej podrzyźnia; wesołością i rozrywką chorobę umysłu chce goić" [B, s. 229]. Odmienne cele decydują o różnicach w stylu: poetycznym, wzniosłym w satyrze gromiącej, zaś w przypadku satyry wyszydzającej – zbliżonym jak najbardziej do mowy potocznej.

Jako osobną odmianę wyróżnia Brodziński satyrę wymierzoną „[p]rzeciwko wadom w literaturze smak obrażającym" [B, s. 231], wskazując z jednej strony na swoistą elitarność prawa do tego rodzaju krytyki, wynikającą z faktu, iż „świątynia prawdziwego smaku mało jest komu dostępną" [B, s. 231], z drugiej na względność kryteriów estetycznych. Jak zauważa Stępień, ten relatywizm wiąże się z genologicznym rozchwianiem dyskursu Brodzińskiego, oscylującego między „opisowością i normatywizmem" oraz „uczonym obiektywizmem i artystyczną dezynwolturą"[28]. Obok stwierdzeń kwestionujących możliwość rozstrzygnięcia, jaka forma satyry jest najlepsza, pojawiają się zdania o charakterze nakazów określających warunki konieczne skutecznej satyry („Nudy najlepsze zamiary pisarza zniweczą, przeto w epizody wszelkiego rodzaju ustrajać winien poeta prawdę i osładzać gorycz, jaką w lekarstwie podaje" [B, s. 226]) oraz zakazy wyznaczające jej granice („satyry do występków tylko i wad, a nie do osób się należy", „gromi tylko i odstrasza", „nie może wstydu niewinnych czytelników obrażać" [B, s. 228]).

Na uwagę zasługuje też fakt, że w historycznoliterackiej części swojej rozprawy, przedstawiając dzieje satyry europejskiej, posługuje się Brodziński określeniem „duch satyryczny", odnosząc je do

---

[28] Tamże, s. 23.

komedii antycznej i twórczości Lukiana. Pojawia się też w tej części studium – przy okazji omówienia satyry w literaturze angielskiej i niemieckiej – termin „humor", który – jak zauważa Stępień – nie odnosi się tylko do usposobienia czy temperamentu, lecz zyskuje nowe, ale niezbyt czytelne znaczenia, co sprawia, że relacja między satyrą i humorem pozostaje niejasna. Nie wiadomo bowiem, czy są to dwa rodzaje komizmu, czy też satyra zawiera się w pojęciu humoru, traktowanym jako równoznaczne do pojęcia komizmu.

Z kolei omawiając dzieje satyry w literaturze polskiej, formułuje Brodziński tezę o jej odmiennym niż u innych narodów ukierunkowaniu – nie „na ogólne wady, na złe pożycie domowe i na występki przeciw smakowi", lecz na wady „rządów i obyczaju", co miałoby ją zbliżać do satyry rzymskiej [B, s. 235]. Za najwybitniejszego satyryka doby staropolskiej uznaje Krzysztofa Opalińskiego, najwięcej uwagi poświęca jednak satyrze oświeceniowej, koncentrując się na twórczości Naruszewicza i Krasickiego. Pierwszy reprezentuje satyrę gromiącą, zrodzoną „z przepełnionego serca", „chwilowych wrażeń", „oburzonego umysłu" (co tłumaczy „częstą przesadę, zbyt czarne obrazy"), „nie jest satyrykiem przedstawiającym, ale lirycznym, w prawdziwym tego słowa znaczeniu" [B, s. 242]. Drugi – satyryk wesoły – ukazuje obyczaje „w sposób dramatyczny", potrafi „połączyć z tonem żartobliwym prawdy do serca mówiące", miarkuje się w oburzeniu, tworzy „nie obraz ale zwierciadło, w którym każdy sam się przegląda i tajemnie rumieni", a przy tym nie wywyższa się nad innych [B, s. 245]. Jak wynika z porównania, to nie satyra gromiąca Naruszewicza, ale wyszydzająca Krasickiego cechuje się większą skutecznością i to właśnie Krasicki, który „uczynił [...] satyrę godną stanu swojego" [B, s. 245] okazuje się arcywzorem satyryka.

Zdaniem Tomasza Stępnia w rozprawie Brodzińskiego pojawiły się „w stadium zalążkowym problemy obecne w praktyce literackiej (czy szerzej artystycznej) i w sposób znaczący nieobecne

w refleksji literaturoznawczej"[29]. Paradoksalnie, poszerzając zakres znaczeniowy terminu, autor *Wiesława* przyczynił się do postrzegania satyry jako zabytku literackiej przeszłości. Wprawdzie wprowadził „pojęcie satyry *sensu largo* (satyryczności)", zarazem jednak koncentrując się przede wszystkim na jej pojęciu gatunkowym i „traktując satyry Krasickiego jako idealny model twórczości satyrycznej i punkt dojścia, dokonał egzekucji gatunku oraz zlikwidował niejako problem teoretyczny"[30]. Powstałe po rozprawie Brodzińskiego XIX-wieczne prace poświęcone zjawisku właściwie nie zrewidowały utrwalonych na jego temat sądów. Opublikowana w 1870 roku „rozprawka" – jak ją określa sam autor – Stanisława Badeniego *O satyrze. Studium literackie* była kompilacją, a „w wielu miejscach [...] po prostu plagiatem"[31]. Jej teoretyczna część opierała w dużej mierze na sądach Brodzińskiego, którego ustalenia przejęte zostały przez poetyki klasycyzmu postanisławowskiego, zaliczające satyrę do poezji dydaktycznej jako osobnego rodzaju literackiego: *Teoryję poezji* Euzebiusza Słowackiego (1826), *Rys poetyki wedle przepisów teoryji* Józefa Franciszka Królikowskiego (1828) i *Kurs poezji* Józefa Korzeniowskiego (1829). Pojawił się jednak w „studium" Badeniego problem niewystępujący w przywołanych wyżej źródłach, a mianowicie kwestia nieobecności w literaturze polskiej właściwej satyry. Polemikę z tym rzekomo częstym, a niesłusznym twierdzeniem określił Badeni jako zasadniczy cel swojej „rozprawki". Zastanawiając się nad tym, gdzie Badeni mógł napotkać tego rodzaju sądy, Tomasz Stępień wskazuje na *Prelekcje paryskie* Mickiewicza, do których autor *O satyrze* odwołuje się przy okazji omówienia twórczości Trembeckiego. Zdaniem Stępnia Badeni „jakby nie zrozumiał autorytatywnego głosu wieszcza"[32], który właściwą satyrę uznał za płód celtycki, wytwór rozumu, a nie imaginacji, znamio-

[29] Tamże, s. 27

[30] Tamże.

[31] Tamże, s. 28.

[32] Tamże, s. 29.

nującej umysłowość słowiańską i stąd wyprowadził wniosek, że „rodzaj ów nigdy nie miał i zapewne nigdy nie będzie mieć powodzenia u Słowian"[33]. Być może to właśnie z tą opinią Mickiewicza zamierzał polemizować Badeni, nie dostrzegł jednak w jego uwagach o rodowodzie satyry elementów, które dawały podstawę do innego na nią spojrzenia. Tymczasem, jak zauważa Stępień:

> Można zgadzać się lub nie z koncepcją kojarzącą typ etniczny i psychiczny z genologią, faktem jest, że w słowach Mickiewicza da się znaleźć ślad definicji, definicji alternatywnej w stosunku do koncepcji klasycystycznych i zastanawiająco współczesnej – to wierszowana (lub nie), doraźna publicystyka, wykorzystująca elementy komizmu, operująca zdroworozsądkowym obrazem świata, adresowana do szerokiego odbiorcy, bawiąca i nakłaniająca zarazem[34].

Wśród źródeł, które mogły stanowić podstawę teoretycznych rozważań Badeniego, na uwagę zasługuje też wydany w 1845 roku i kilkukrotnie wznawiany podręcznik Hipolita Cegielskiego *Nauka poezyi*. Wprawdzie Cegielski, podobnie jak autorzy wcześniejszych poetyk, zaliczył satyrę do rodzaju dydaktyczno-epickiego (opisowego), ale dokonał pewnego przesunięcia akcentów, podkreślając funkcję estetyczną satyry i opisując ją jako konstrukcję dialektyczną, w której ideał „poetycznej piękności", zawarty w celu artystycznym, ściera się z ideałem moralnym, przeciwnym „temu, co leży na powierzchni obrazu"[35]. Wskazał też na jej związek z konkretnym czasem i przestrzenią, twierdząc, że przedmiotem satyry nie mogą być powszechne słabości i przywary. Pojawia się ona bowiem albo „w chwilach powszechnego zepsucia, demoralizacyi lub śmiesznej potworności zwyczajów i obyczajów", albo „w czasach odrętwienia społecznego lub krytycznych epokach przeobrażenia stosunków

---

[33] A. Mickiewicz, *Prelekcje paryskie*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. 11, Warszawa 1998, s. 212.

[34] T. Stępień, *„Satyra jaka jest każdy widzi?"*, s. 29.

[35] H. Cegielski, *Nauka poezyi zawierająca teoryą poezyi i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcelniejszych wzorów poezyi polskiej do teorii zastosowany*, wyd. 5, Poznań 1879, s. XCIII.

życia publicznego, gdzie się rwie łańcuch zepsutego porządku rzeczy, a Poeta inne, własne ideały nosi w piersi swojej i wyobraźni"[36]. Od klasycystycznego wzorca odbiega w szczególności nakreślona przez Cegielskiego sylwetka poety satyrycznego, bardziej przypominającego – wedle określenia Stępnia – bohatera rodem z Byrona niż biskupa warmińskiego.

O tym, że Badeni korzystał z podręcznika Cegielskiego, świadczy, zdaniem Stępnia, przejęta w formie kryptocytatu definicja: „Satyra jest to poetyczny obraz świata i życia ludzkiego ze strony jego śmiesznej lub zdrożnej i przewrotnej"[37]. Jednak zarówno w części teoretycznej, jak i historycznoliterackiej, wzorował się Badeni przede wszystkim na Brodzińskim. Wprawdzie szerzej omówił satyrę XVI i XVII wieku, a także twórczość Węgierskiego i Trembeckiego, ale podobnie jak autor pierwszej polskiej rozprawy o satyrze za jej najwybitniejszego i w zasadzie ostatniego przedstawiciela uznał Krasickiego, obwieszczając kres „satyry właściwej". Powtarza też Badeni za Brodzińskim pogląd, iż w sytuacji politycznej, w jakiej znalazła się Polska po stracie państwowości, „satyra nie ma racji bytu"[38].

Obraz satyry wyłaniający się z rozprawki Badeniego, podręczników poetyki Antoniego Bądzkiewicza (1875), Antoniego Kiszewskiego (1876) i Teofila Zięby (1882) oraz encyklopedii Olgelbranda to obraz zjawiska należącego już do przeszłości. Jak zauważa Stępień:

> Generalnie rzecz biorąc, w drugiej połowie XIX wieku traktowano satyrę jako gatunek (rodzaj, typ twórczości) historyczny i dość powszechnie sądzono, że: „Zadaniem satyry jest ohydzać i obrzydzać żartem dowcipnym wady i występki ludzkie szkodliwe społeczności" że nie powinna „popaść w karykaturę i paszkwil", natomiast

[36] Tamże, s. XCIV.

[37] Tamże, s. XCIII.

[38] S. Badeni, *Satyra. Studium literackie*, Lwów 1870, s. 47. Cyt. za: T. Stępień, *„Satyra jaka jest każdy widzi?"*, s. 32.

> „może być żartobliwą [...], albo też poważną, gromiącą", że jest to „Rzymianom właściwy, pierwiastkowo dramatyczny, później dydaktyczny rodzaj poezji". I że Krasicki największym polskim satyrykiem był. I że na nim właściwa satyra się kończy[39].

Zarazem jednak badacz odnotowuje pojawienie się w tym czasie nowych tendencji w postrzeganiu fenomenu satyry, związanych z rozwojem pism humorystyczno-satyrycznych, które przyczyniły się do powstawania nowych form twórczości satyrycznej i do jej niebywałego upowszechnienia, co oczywiście nie pozostawało bez wpływu na jej jakość. Bardzo krytycznie oceniał tego typu pisarstwo w *Listach z Galicji* Stanisław Koźmian, współautor *Teki Stańczyka* i twórca prewencyjnej satyry politycznej, upatrując w dziennikarstwie przenikniętym „żywiołem humorystyczno-paszkwilowym" kolejnej, obok „dawniejszych i daleko sięgających", przyczyny „ubezwładnienia i zjałowienia tego kraju". Doceniając talent Jana Lama, zarzucał mu „[n]ajbezwzględniejszy brak wszelkiej wiary we wszystko", obniżający „doniosłość i [...] poziom jego satyry". Za artystycznie zgubny uznał nie tylko „[c]ynizm nie zawsze dobrego smaku i pewien kawiarniany zapach", przygłuszające „niezły zakrój literacki", ale też zgubną konieczność „dowcipkowania co tydzień"[40]. Nie mniej krytyczny w ocenie nowego rodzaju humorystów był Aleksander Świętochowski, który zaliczył ich do grona piszących na potrzeby czasopism „pasożytów literackich", wytykając im głupotę, mściwość, brak „istotnego dowcipu" i żerowanie na cudzych pomysłach[41]. Komentując zastanawiającą zbieżność stanowisk Koźmiana i Świętochowskiego, funkcjonujących w odmiennych „przestrzeniach społecznych, politycznych, ideowych, psychicznych i geograficznych", Tomasz Stępień zauważa,

[39] T. Stępień, *„Satyra jaka jest każdy widzi?"*, s. 32.

[40] S. Koźmian, *Pisma polityczne*, Kraków 1903, s. 149–151. Cyt. za: S. Frybes, *W krainie groteski*, s. 17.

[41] A. Świętochowski, *Pasożyty literackie*, w: tegoż, *Wybór pism krytycznoliterackich*, Warszawa 1973, s. 60.

że w wypowiedziach obu krytyków nowe zjawisko jest nie tylko podobnie oceniane i kontekstualizowane, ale też opisywane przy użyciu tych samych terminów: humorystyka, humorysta, humoreska, mających wyraźnie pejoratywne zabarwienie. Nowe nazewnictwo sygnalizowało odmienność roli satyryka i funkcji twórczości satyrycznej powstającej na potrzeby czasopism i zdominowanej przez element ludyczny. W efekcie tej terminologicznej inwencji w drugiej połowie XIX wieku pojęcie humoru rozumiane było dwojako. Po pierwsze, humor traktowany był jako odrębna kategoria estetyczna, realizująca się w twórczości wybitnych pisarzy takich, jak Cervantes, Swift, Sterne, Dickens, Heine, Gogol czy Prus. Uznawano go za najwyższą formę komizmu, utożsamiano z ironią bądź też jej przeciwstawiano. Po drugie, pojęcie to obejmowało różnego typu utwory (żartobliwe, satyryczne) publikowane w pismach humorystycznych. Te dwa odmienne sposoby pojmowania humoru funkcjonowały w odniesieniu do dwóch różnych przestrzeni komunikacyjnych na zasadzie opozycji „wysoki" – „niski", przy czym w dyskursie krytycznoliterackim termin „humor" w znaczeniu pierwszym pojawiał się w sferze postulatów, w drugim zaś przy okazji oceny ówczesnej praktyki literackiej[42].

W wyniku poszerzenia zakresu znaczeniowego terminów „humor" i „satyra" granica między obu zjawiskami „była u schyłku wieku niejasna i praktycznie niemożliwa do wytyczenia, oba pojęcia występowały łącznie, wymiennie lub też zawierały się jedno w drugim"[43]. Odmienność satyry ukazującej się na łamach pism humorystycznych od jej form wcześniejszych, przynależnych do obiegu wysokoartystycznego, przyczyniła się do negatywnego postrzegania zjawiska. Krytycznej ocenie nowego typu twórczości satyrycznej towarzyszyły apele o prawdziwy humor i satyrę zaangażowaną w sprawy narodu, a także o podniesienie poziomu literackiego i artystycznego pism humorystycznych.

---

[42] T. Stępień, *„Satyra jaka jest każdy widzi?"*, s. 36.

[43] Tamże, s. 37.

U schyłku XIX wieku przemiany, jakim ulegała twórczość satyryczna, zostały odnotowane w opublikowanej 1899 roku *Teorji poezji polskiej z przykładami w zarysie popularnym analityczno-dziejowym* Antoniego Gustawa Bema. Zaliczając satyrę do poezji dydaktycznej i dzieląc na dwie odmiany: podmiotową, graniczącą z liryką i przedmiotową, graniczącą z epiką, charakterystykę tej pierwszej rozpoczyna Bem szeroką definicją satyry, zgodnie z którą termin ten „w obszernym tego słowa znaczeniu" obejmuje „wszelki utwór – epigramat, bajkę, piosenkę, powieść, komedję, jakikolwiek wreszcie wiersz lub nawet artykuł prozaiczny – odtwarzający z pewnym dowcipem ujemną stronę obyczajów ludzkich"[44]. Formułuje też oczywiście definicję satyry *sensu stricto*, stwierdzając, iż „w ściślejszym, klasycznym pojęciu tego słowa" oznacza ono „poemacik, mający kształt rozprawki, opowiadania lub dyjalogu, w którym autor, pod hasłem postępu moralnego, odtwarza dowcipnie ułomności i błędy ludzkie"[45], zarazem jednak daje wyraz przekonaniu, że w wieku XIX satyra jako odrębny gatunek o rzymskim rodowodzie zanika:

> Wiek XIX poszczycić się może całym szeregiem utalentowanych liryków, dramaturgów, powieściopisarzy, fejletonistów, którzy śmiało, a dowcipnie – czasem nawet wytwornie (np. Mickiewicz w *Dziadach*, Słowacki – w *Beniowskim*) malują różne odmiany nikczemności i głupoty ludzkiej; ale idą już oni torem odrębnym: porzucają wogóle – za przykładem Europy zachodniej – starorzymski typ rozprawy moralizatorskiej, i rzadziej niż poprzednicy, kładą na swych utworach oficjalny tytuł *satyr*[46].

Fakt, iż Bem nie wspomina w swoim podręczniku o pismach humorystyczno-satyrycznych, chociaż wzmianki o „artykule prozaicznym" i „fejletonie" świadczą o dostrzeganiu przez niego nowych

[44] A.G. Bem, *Teorja poezji polskiej z przykładami w zarysie popularnym analityczno--dziejowym*, Petersburg 1899, s. 152.

[45] Tamże.

[46] Tamże, s. 153 [zachowuję ortografię oryginalną].

form twórczości satyrycznej, wskazuje zdaniem Tomasza Stępnia na to, że tego typu teksty nie mieściły się ówcześnie „w kategoriach literatury pięknej", były „jeszcze kulturowo nie oswojone i nie przyswojone przez obieg wysokoartystyczny"[47]. Na początku wieku XX sytuacja ta zaczęła się stopniowo zmieniać. Z jednej strony pojawiły się pisma humorystyczne o wyższym poziomie artystycznym, z drugiej wyraźnie nasiliły się tendencje ludyczne w literaturze wysokoartystycznej, które Ryszard Nycz określił jako „gest śmiechu"[48].

Na łamach lwowskiego „Małpiego Zwierciadła" (działającego tylko kilka miesięcy: od 1 lutego do 16 czerwca 1903 roku) i krakowskiego „Liberum Veto" (ukazującego się od 10 marca 1903 roku do stycznia 1905) zaczęto rozliczać się „z programem estetyczno-ideowym polskiego modernizmu i jego realizacją"[49]. Animujący „Małpie Zwierciadło" Ostap Ortwin, opowiadał się za „poważną humorystyką", która miała być alternatywą dla ówczesnej krytyki literackiej, zaś w „Liberum Veto", piśmie w założeniu poświęconym „poważnej satyrze i karykaturze obyczajowej, politycznej i społecznej"[50], Adolf Nowaczyński opublikował metasatyryczny tekst, zawierający „zarówno *implicite*, jak i *explicite* [...] projekt literatury, którą można by nazwać satyrą groteskową czy też groteską satyryczną; literatury kojarzącej konkret i uniwersum, polemiczną pasję i egzystencjalną rozpacz"[51]. Istotną rolę w dowartościowaniu twórczości satyrycznej odegrał również założony w 1905 roku elitarny kabaret artystów „Zielony Balonik", który wydatnie przyczynił się do tego, że w świadomości literackiej epoki wzrosła arty-

---

47 T. Stępień, *„Satyra jaka jest każdy widzi?"*, s. 41.

48 R. Nycz, *Gest śmiechu. Z przemian świadomości literackiej początku wieku XX (do pierwszej wojny światowej*), w: tegoż, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.

49 T. Stępień, *„Satyra jaka jest każdy widzi?"*, s. 42.

50 Cyt. za: T. Weiss, *Legenda i prawda Zielonego Balonika*, wyd. 2, przejrzane i poszerzone, Kraków 1987, s. 74.

51 T. Stępień, *„Satyra jaka jest każdy widzi?"*, s. 44.

styczna ranga żywiołu ludycznego. Wreszcie swoistą formą nobilitacji satyry było wydanie w 1914 roku dwóch antologii: opatrzonej wstępem Jana Lemańskiego *Satyry polskiej*, w której obok utworów poetów tej miary, co Rej, Kochanowski, Opaliński, Krasicki, Niemcewicz, Mickiewicz, Słowacki i Norwid, pojawiły się teksty współczesnych satyryków, publikujących w pismach humorystyczno-satyrycznych, oraz *Encyklopedii humoru i satyry polskiej*, opracowanej przez współredaktora „Muchy", Antoniego Orłowskiego. Jak zauważa Tomasz Stępień, układ i zawartość obu antologii oraz poprzedzające je „programowe wstępy przedstawiają [...] zdecydowanie różne sposoby pojmowania satyry [...] i jej społecznych funkcji"[52]. Zorientowana na „czytelnika wywodzącego się z kręgów mieszczaństwa i urzędniczej inteligencji" *Encyklopedia* Orłowskiego „chce łączyć «zdrową» rozrywkę [...] z tradycyjną, dydaktyczną rolą satyry"[53]. Natomiast we wstępie do *Satyry polskiej* zaprezentowana została koncepcja „satyry bez granic", stanowiącej istotę twórczości literackiej. Według Jana Lemańskiego najistotniejszym celem satyry jest samopoznanie, a „[k]ażdy wielki twórca, wielki poeta był i jest, musi być wielkim satyrykiem"[54]. Postrzegając satyrę jako fenomen o charakterze ponadgatunkowym, akceptował Lemański tylko jedną z trzech tendencji, jakie zarysowały się w XIX i XX wieku w dziedzinie szeroko pojętej twórczości satyrycznej (obejmującej nie tylko zjawiska literackie i paraliterackie, ale także karykaturę i kabaret), przeciwstawiał się natomiast dwóm innym: uśmiesznieniu, czyli ścisłemu powiązaniu satyry z komizmem oraz obniżaniu jej rangi przez usytuowanie w obiegu trywialnym[55]. Koncepcja Lemańskiego była jednak propozycją odosobnioną na tle

---

[52] Tamże, s. 46.

[53] Tamże, s. 47.

[54] J. Lemański, Wstęp do: *Satyra polska. Antologia*, t. 1, oprac. i wstępem opatrzył J. Lemański, Warszawa [1914], s. XVII. Cyt. za: T. Stępień, *„Satyra jaka jest każdy widzi?"*, s. 48.

[55] T. Stępień, *„Satyra jaka jest każdy widzi?"*, s. 48–47.

ówczesnej refleksji nad rolą śmiechu w literaturze i kulturze. W rozważaniach nad fenomenem śmieszności termin „satyra" pojawiał się marginalnie, posługiwano się bowiem raczej kategorią szeroko rozumianego humoru. W ujęciu Karola Irzykowskiego obejmował on „i ironię, i satyrę, humor rozpaczy i humor bohaterstwa, humor nieba i piekła"[56], według Stanisława Brzozowskiego był zaś swoistym światopoglądem, charakteryzującym się „wysokim stopniem samoświadomości, dystansu wobec siebie i innych, afirmacją własnej «niegotowości», męstwa i aktywności"[57].

Marginalizację kategorii satyry w dyskursie krytycznoliterackim, podejmującym problematykę komizmu tłumaczyć można, jak sądzę, nie tylko rozwojem pism humorystyczno-satyrycznych, ale też przemianami, jakim w schyłkowej fazie Młodej Polski ulegała twórczość satyryczna wpisująca się w obieg wysokoartystyczny. Pisząc o metamorfozach śmiechu w literaturze początku XX wieku, Ryszard Nycz zauważa, iż postawa prześmiewcza realizowała się ówcześnie w bardzo różnorodnych formach:

> Gest śmiechu satyryka, demaskując nieautentyczność przedmiotu, manifestował się w rozmaitych kształtach: satyrycznych, pamfletowych, parodystycznych, burleskowych, z elementami humoru, ironii i groteski, a także karykatury i fantastyki. Nietrudno zauważyć, że przedmiotem krytyki mogły być przede wszystkim trzy rzeczy: antywzór mieszczański, wzór propagowany przez modernistów i jego realizacja[58].

Satyryczne ośmieszenie najjaskrawiej ujawniło się w twórczości pamfletowej, uprawianej między innymi przez Stanisława Brzozowskiego i Adolfa Nowaczyńskiego, specjalizującego się w satyrze personalnej. Antymodenistyczna i antydekadencka postawa

---

[56] K. Irzykowski, *Zdobnictwo w poezji*, w: tegoż, *Walka o treść; Beniaminek*, Kraków 1976, s. 34.

[57] R. Nycz, *Gest śmiechu*, s. 234.

[58] Tamże, s. 241.

Nowaczyńskiego znalazła swój specyficzny wyraz w „prozaizowanym i archaizowanym, nie cofającym się przed brutalnością" języku. Satyra autora *Meandrów* „często wychodziła od paszkwilanckiego ataku, by poprzez pamflet i efekty niskiego humoru doprowadzić do gry słownej – mnożenia synonimów i pseudonimów, tworzenia *ad hoc* kalamburów i jednorazowych konceptów, które służyły już tylko czystej zabawie"[59]. Odmienny charakter miała twórczość satyryczna Lemańskiego, zaliczanego przez Włodzimierza Boleckiego do czołówki „najwybitniejszych pisarzy groteskowego nurtu polskiego modernizmu"[60]. Autor *Ofiary królewny*, którego koncepcja satyry wykluczała atak personalny, a więc pamflet i paszkwil, zasadniczym przedmiotem krytyki uczynił w swoich utworach „automatyzm i mechaniczność w życiu indywidualnym i zbiorowym"[61]. Mimo istotnych różnic w sferze poetyki, satyrę Nowaczyńskiego i Lemańskiego łączy estetyka groteski, która szczególnie wyraziście manifestuje się na poziomie językowym poprzez absurd lingwistyczny, kalambury oraz przekształcenia słowotwórcze i semantyczne. Uprawiana przez obu pisarzy groteska, realizująca się na płaszczyźnie wypowiedzi, była przejawem nowych tendencji, które zarysowały się w schyłkowej fazie Młodej Polski, a kontynuowane były w okresie dwudziestolecia międzywojennego w twórczości Romana Jaworskiego, Stanisława Ignacego Witkiewicza i Aleksandra Wata, zaliczanych przez Włodzimierza Boleckiego do przedstawicieli groteski modernistycznej. W „nową formułę groteskowości" wpisywał się też *Zakopanotikon* Andrzeja Struga[62], będący według Ryszarda Nycza burleską satyryczną, w której groteska językowa w stylu Rabelaise'go, posłużyła z jednej strony ośmieszeniu „młodopolszczyzny" (skostniałego

---

59 Tamże, s. 242–243.

60 W. Bolecki, *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i Dwudziestolecie Międzywojenne*, w: tegoż, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1998, s. 139.

61 Tamże.

62 Tamże, s. 147.

etosu dekadenta, uczuciowych stereotypów, pustosłowia, chłopomaństwa i fascynacji regionalizmem), z drugiej demaskacji propagandowych chwytów endecji[63]. W wyniku tych tendencji termin „groteska", który w okresie Młodej Polski pojawił się w utworach literackich i w krytyce, zyskał nowe znaczenie, zaczęto go bowiem używać właśnie jako określenia stosowanych przez Nowaczyńskiego i Lemańskiego „parodystyczno-absurdalnych przekształceń słowotwórczych i semantycznych"[64]. Z czasem kategoria groteski stała się kategorią nadrzędną w analizie i interpretacji twórczości wymienionych wyżej pisarzy.

Na niespotykaną wcześniej skalę estetyka groteski rozpowszechniła się w literaturze okresu dwudziestolecia międzywojennego. Z jednej stronny kontynuowane były tradycje modernistyczne (przez wspomnianych już Jaworskiego, Witkacego i Wata, ale też przez Bruno Schulza i Bolesława Leśmiana), z drugiej pojawiły się tendencje nowe, które w sposób szczególnie wyrazisty i oryginalny zaznaczyły się w twórczości Witolda Gombrowicza i Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Upowszechnieniu się groteski sprzyjały przemiany świadomości artystycznej związane z wyczerpaniem się konwencji, których ograniczenia uwidoczniły się już w schyłkowej fazie Młodej Polski, a w nowej sytuacji historycznej postrzegane były jako anachroniczne. O charakterze tendencji groteskowych zadecydowała recepcja awangardowych kierunków artystycznych, polemiczny stosunek do modernizmu oraz przekonanie, iż skończyła się pewna epoka historyczna. Te trzy czynniki miały istotny wpływ na ukształtowanie się nowej koncepcji sztuki, rozumianej „jako ludyczna «gra» z odbiorcami lub środek wywoływania niezwykłych, intensywnych doznań estetycznych, metafizycznych i poznawczych [...]"[65]. Realizowała się ona między innymi poprzez działania parodystyczne i prześmiewcze

---

63 R. Nycz, *Gest śmiechu*, s. 243–244.

64 W. Bolecki, *Od potworów do znaków pustych*, s. 143.

65 Tamże, s. 150.

wymierzone przeciw zastanym konwencjom artystycznym, a kluczową rolę w jej formowaniu odegrały kabarety i czasopisma, będące swoistym laboratorium nowej poetyki, która stopniowo zaczęła przenikać do obiegu wysokoartystycznego.

Występowanie tendencji groteskowych w twórczości przynależnej do różnych nurtów tłumaczyć można wieloaspektowością groteski, decydującą o jej funkcjonalności w artykulacji różnorodnej problematyki. Jak zauważa Bolecki, w okresie Dwudziestolecia znalazła ona trzy nowe zastosowania: 1) służyła ekspresji „poczucia całkowitej dehierarchizacji kultury i rzeczywistości"; 2) obrazowała niespójność świata rozpadającego się na niepowiązane i sprzeczne wartości, sądy i jakości; 3) była środkiem wyrazu międzywojennego katastrofizmu[66]. Ze względu na swój potencjał ludyczny i polemiczny groteska okazała się skutecznym sposobem artykulacji krytycznego stosunku zarówno do tradycji literackiej, jak i do rzeczywistości, a zarazem radykalnie modyfikowała formy jego ekspresji, eliminując dydaktyzm i przyczyniając się do uwieloznacznienia tekstu satyrycznego. Uwidoczniło się to bardzo wyraźnie w twórczości Tuwima, Gałczyńskiego, Witkacego i Gombrowicza, którzy groteskę uczynili naczelną zasadą konstrukcyjną swoich utworów.

W wyniku uprzywilejowania groteski jako instrumentu satyry wpisującej się w obieg wysokoartystyczny granice zjawiska, które już wcześniej zaczęły się zacierać, stały się jeszcze mniej wyraźne. Tymczasem refleksja teoretyczna zupełnie nie nadążała za tymi przemianami. Jak zauważa Tomasz Stępień, w okresie międzywojennym nie było właściwie teoretycznoliterackich opracowań satyry na poziomie uniwersyteckim. W pracach poświęconych teorii literatury satyra traktowana była jako kategoria gatunkowa albo nie wspominano o niej wcale. Stefania Skwarczyńska, która w artykule *O pojęcie literatury stosowanej* zaproponowała podział na „literaturę czystą (o celach czysto-estetycznych) i literaturę stosowaną (o ce-

[66] Tamże, s. 153.

lach praktycznych)”[67], wskazywała na pograniczny status twórczości o charakterze ludycznym, utrudniający jednoznaczne zakwalifikowanie jej do jednego z wyróżnionych rodzajów literatury, stwierdzając, że „problem zabawy, komizmu, humoru etc., jest po dziś dzień w teorji literackiej tak, jak w psychologji pewnem *enfant terrible*, uniemożliwiającem pełną metodyczność w traktowaniu wielu zagadnień”[68], ostatecznie jednak satyrę zaliczyła do literatury stosowanej, w ramach której wyróżniła cztery działy: „a) o celach dydaktycznych, b) o celach osobisto-prywatnych, c) o celach społeczno-retorycznych, d) o celach czysto rozrywkowych”[69]. Satyra, obok takich form, jak gnoma, epigramat, bajka i przypowieść, umieszczona została w pierwszym z nich, w poddziale literatury „umoralniającej”, oddziałującej na wolę, w przeciwieństwie do apelującej do intelektu literatury „pouczająco-informacyjnej”[70]. Wydaje się, że teoretycznej refleksji nad kategorią satyry, kojarzonej z dydaktyzmem i moralistyką, nie sprzyjały nowe, formalistyczne tendencje w literaturoznawstwie. W opublikowanym w 1935 roku przekładzie *Poetyki* Borysa Tomaszewskiego, satyra – określona jako rodzaj pośredni między rodzajem lirycznym i dramatycznym – uznana została za zjawisko wyłącznie historyczne. Natomiast we *Wstępie do badań nad dziełem literackim* Manfreda Kridla kategoria satyry w ogóle się nie pojawiła. Z kolei w definicjach podręcznikowych i encyklopedycznych satyra nadal określana była jako utwór o charakterze dydaktycznym, wyszydzający błędy i wady ludzkie. Zgodnie z tradycją dzielono ją na poważną i żartobliwą, wykluczając z jej obszaru paszkwil i pamflet. Wskazywano przy tym na znikomą obecność gatunkowo rozumianej satyry w literaturze współczesnej i na odrębny status pooświeceniowej twórczości satyrycznej.

---

67 S. Skwarczyńska, *O pojęcie literatury stosowanej*, „Pamiętnik Literacki” 1931, z. 1/4, s. 12.

68 Tamże, s. 7.

69 Tamże, s. 17.

70 Tamże.

Występowanie w praktyce literackiej dwudziestolecia międzywojennego nowych zjawisk mieszczących się w obszarze szeroko rozumianej satyry dostrzegała natomiast krytyka literacka, odnotował je również Kazimierz Czachowski w historycznoliterackiej syntezie *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884–1934*, przeciwstawiając pozbawioną „określonego poglądu na świat" twórczość współczesnych poetów satyrycznych „lżejszego autoramentu, z których niejeden wyrabiał się w szkole Tuwima"[71], satyrze politycznej o trwałej wartości, reprezentowanej przez *Karmazynowy poemat* Lechonia[72]. Opozycja między poezją satyryczną ciążącą ku felietonowi, tworzoną pod patronatem „lżejszej muzy, muzy satyry i żartu"[73] a satyrą ugruntowaną na postawie moralnej, uprawniającej do bezkompromisowego osądu rzeczywistości[74] zarysowała się również w publikowanych w „Roczniku Literackim" omówieniach poezji współczesnej, których autorem był Karol Wiktor Zawodziński. Dostrzegając obecność elementów satyrycznych w liryce, poezję satyryczną traktował Zawodziński jako zjawisko osobne. Twórczość poetycką oscylującą między satyrą a liryką, wpisującą się w tradycję sygnowaną nazwiskami Villona, Byrona, Heinego i Słowackiego, docenił natomiast Marian Promiński. Za cechę swoistą tego rodzaju poezji, pojawiającej się „na łamach pism satyrycznych, albo w wydaniu książkowem, obejmującym najczęściej w jednym tomie długoletni dorobek z zmaganiu się z głupstwem świata" uznał „wysoki gatunek humoru intelektualnego i lirycznej ironji, które na półkach księgarskich powinny się ukazywać z napisem: «Uwaga! Trucizna, nie musisz przeczytać, głupcom szkodzi»"[75]. Świadom po-

[71] K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884–1934*, t. 3: *Ekspresjonizm i neorealizm*, Warszawa–Lwów 1936, s. 291.

[72] Tamże, s. 292.

[73] K.W. Zawodziński, *Liryka*, „Rocznik Literacki" 1935, s. 50.

[74] K.W. Zawodziński, *Liryka i epika wierszem*, „Rocznik Literacki" 1937, s. 42.

[75] M. Promiński, *Gorzkie migdały poezji*, „Kuryer Literacko-Naukowy" 1936, nr 28, s. XI.

granicznego statusu „liryki negatywnej”[76] – jak ją określił w zakończeniu artykułu – Promiński pisał:

> Wykrycie stopnia poetyckiej próby w tego rodzaju wierszach nie jest bynajmniej łatwem. Wiadomo jak blisko stoi satyra charakterem swojej użyteczności pracy dziennikarskiej, jak musi dzielić z nią dorywcze triumfy spowodu efektownej, ale nietrwałej celności swoich poetyckich *assaux*. Przytem skala nierównych talentów komplikuje jeszcze ocenę i przydział utworów bądź do literatury pięknej, bądź do działu dziennikarskich efemeryd, nieprzeżywających daty swojego rocznika. Zdarza się przecież, że lepszy poeta w byle utarczce osobistej na nieważny temat okaże się większym mistrzem od swego kolegi celebrującego jakiś wiersz „ogólnoludzki”. To podwójne krzyżowanie się wartości: tematu i talentu, zmusza mnie do segregacji utworów na zupełnie innych zasadach, niż to zwykła czynić teorja literacka w stosunku do przedmiotu badań: mianowicie na podstawie temperamentu pisarzy. Karykatura świata boli i śmieszy poetów, ale w jakim stopniu boli, a w jakim śmieszy – będzie podstawa mego podziału. Jeśli na początek wymienię pięciu pisarzy niemieckich: *Benna, Brechta*, *Kästnera*, *Morgensterna* i *Ringelnatza*, to porządek ich nazwisk w tym układzie jest celowy, ma wyrażać drogę od satyry patetycznej do satyry rozbrajającej, subtelną gradację cech, kompensujących się wzajemnie[77].

Zaliczając do przedstawicieli tego „nie dość jeszcze wyodrębnionego i omówionego gatunku” Juliana Tuwima (jako autora *Jarmarku rymów*), Mariana Hemara, Jerzego Paczkowskiego, Światopełka Karpińskiego, Janusza Minkiewicza, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Artura Marię Swinarskiego, jak również Jana Lechonia (jako autora *Srebrne i czarne*), za wspólną podstawę ich twórczości uznał „pewne ustosunkowanie się do świata, chęć krytyki, sceptycyzm, zamiłowanie do filologicznej gry w słowa i w znaczenia”[78].

---

76 Tamże, s. XIII.

77 Tamże, s. XI.

78 Tamże, s. XIII.

Większość spośród wymienionych przez Promińskiego poetów to „skamandryci i postskamandryci", związani z „Cyrulikiem Warszawskim", a następnie z lewicującymi „Szpilkami", kształtujący dominujący w Dwudziestoleciu model satyry, ukazującej się przede wszystkim na łamach czasopisma. Jak zauważa Janusz Stradecki w monograficznym opracowaniu satyry międzywojennej zamieszczonym w *Literaturze polskiej 1918–1975* (1993):

> Satyra to w świadomości epoki teksty funkcjonalne, przeznaczone dla „tygodnika satyrycznego". Utwory czołowych satyryków międzywojennych (z Tuwimem włącznie) publikowane były z reguły w wydawnictwach periodycznych, a dopiero potem – i to niezmiernie rzadko – ukazywały się po kilku latach w retrospektywnych edycjach książkowych[79].

Fakt, iż zasadniczym medium emisji tekstów satyrycznych była prasa, znalazł odbicie w założeniach metodologicznych, które zdecydowały o charakterze dokonanego przez badacza syntetycznego oglądu zjawiska. W przyjętej przez Stradeckiego perspektywie socjologicznoliterackiej, „badania nad satyrą to przede wszystkim badania nad funkcjonowaniem tekstu jako przekazu prasowego" i – szerzej – „nad rolą satyrycznych tygodników w zróżnicowanych obiegach komunikacji" [s. 924]. Wyróżniwszy dwa takie obiegi, do pierwszego – kanonicznego obiegu literatury – zalicza badacz periodyki nurtu oficjalnego, będące medium „satyry «wysokiej» z ambicjami artystycznymi, skierowanej do odbiorcy, pozostającego w zasadzie w obrębie kultury elitarnej, a rekrutującego się ze stosunkowo wąskiej, ale wpływowej warstwy międzywojennej inteligencji" [s. 924]. W grupie tej znalazły się takie czasopisma, jak warszawski „Sowizdrzał" (1911–1919), lwowski „Szczutek" (1919–1926), z którymi na początku swej działalności współpracowali skamandryci, „Cyrulik Warszawski", krakowskie

[79] J. Stradecki, *Satyra*, w: *Literatura polska 1918–1975*, t. 2: 1933–1944, Warszawa 1993, s. 924. Lokalizację kolejnych cytatów z tej pracy podaję w tekście głównym.

„Wróble na dachu", „Szpilki", a także „Mucha" (z pewnymi zastrzeżeniami) oraz dodatki satyryczne do literackich tygodników, takie jak „Kolumna satyry" w „Wiadomościach Literackich" i „Lajkonik" w „Prosto z mostu". Obieg drugi – masowy, popularny – współtworzyły „czasopisma adresowane do szerokich kręgów społecznych" [s. 924], o dominującej funkcji ludycznej lub polityczno-społecznej. Koncentrując się na zagadnieniu „typologii form i stylów odbioru satyrycznej wypowiedzi", wskazuje Stradecki na zależność przemian w sposobie jej kształtowania od sytuacji komunikacyjnej i wyodrębnia trzy takie „sytuacje, odpowiadające trzem zróżnicowanym historycznie okresom" [s. 925]. W latach 1918–1926 – okresie formowania się nowego, demokratycznego typu kultury i dominacji tendencji ludycznych – nadrzędną zasadą organizującą teksty satyryczne była parodia. Powstające wówczas utwory skamandrytów i futurystów miały w znacznej mierze charakter metaliteracki i metaartystyczny, spełniały jednak również istotne funkcje społeczne:

> Wyrażały i współtworzyły ową „umiarkowaną rewolucję" kulturalną (obyczajową i artystyczną), która dokonała się w życiu i w świadomości polskiej warstwy inteligencji w pierwszym dziesięcioleciu międzywojennym. Zwalczały trywialny dydaktyzm, naiwne moralizowanie, uczyły dowcipu i sceptycyzmu, nieufności i podejrzliwości w stosunku do najbardziej obiegowych stereotypów kultury zastanej (na przykład do stereotyp gazetowej publicystyki lub rytuału politycznej manifestacji) i chociaż nie przeprowadzały jeszcze generalnej polemiki z modelem kultury konserwatywnej, to podjęły funkcje krytyczne, które zaowocowały w okresie ofensywy polemicznej na etapie następnym po 1926 r. [s. 927].

W obejmującej lata 1926–1934 fazie drugiej, w ramach której wyodrębnia Stradecki dwa etapy: od przewrotu majowego do sprawy brzeskiej (1926–1929) i od procesu brzeskiego do roku 1934, postawę ludyczną zaczęła wypierać postawa polemiczna, a formą dominującą stał się pamflet. W pierwszym okresie w wyniku instytucjonalizacji i kodyfikacji przekazu satyrycznego wyłoniły się

jego dwa główne modele funkcjonalne. Obok satyry społeczno-obyczajowej o funkcjach dydaktycznych, kierowanej do szerokiej grupy odbiorców, z zasady bezimiennej, rozwijał się nurt satyry polemicznej, literackiej, jak i politycznej, najczęściej personalnej, o znacznie węższym kręgu odbiorców. Z punktu widzenia pragmatyki zewnętrznej utwory satyryczne reprezentujące te dwa różne modele były przekazami o charakterze opozycyjnym bądź aprobatywnym „wobec pewnego m o d e l u k u l t u r y [podkr. autora] jako struktury zachowania i działania pewnej określonej historycznie grupy (czy też formacji), pretendującej do roli organizatora i regulatora zachowań, postaw i działań w ówczesnej rzeczywistości społeczno-politycznej" [s. 936]. Na przykład satyra skamandrycka była opozycyjna w stosunku do wzorca kultury literackiej, obyczajowej i politycznej, reprezentowanej przez prawicę narodową, aprobatywna zaś, a nawet apologetyczna, w stosunku do obozu piłsudczyków. Będąc instrumentem w walce politycznej, spełniała również ważne funkcje w sporze „o model artystyczno-ideowy literatury rozrywkowej i unowocześnienie obyczajów", toczącym się pomiędzy liberalną i radykalizującą się inteligencją a ugrupowaniami konserwatywnymi [s. 938]. Twórczość satyryczna powstająca w kręgu „Cyrulika Warszawskiego", łącząca tradycje satyry „wysokiej" z technikami poetyckimi swoistymi dla kultury popularnej, „[p]rzyczyniła się w znacznej mierze do sublimowania form najbardziej pospolitych, funkcjonujących w obiegu literatury popularnej, jednocześnie zaś uczestniczyła w umasowieniu i popularyzacji tekstów wysokoartystycznych, funkcjonujących dotychczas w obiegu zamkniętym", w ramach elitarnego kabaretu artystycznego, jakim był „Zielony Balonik" czy elitarnego pisma w rodzaju „Liberum Veto" [s. 938].

Po procesie brzeskim do głosu doszło nowe pokolenie poetów-satyryków, reprezentujących odmienne postawy i strategie pisarskie. Skupieni wokół „Cyrulika Warszawskiego" wychowankowie i satelici skamandrytów (Paczkowski, Minkiewicz, Karpiński) występowali „w roli «ekspertów» i «techników literackich», zaspoka-

jających głównie potrzeby dyktowane przez rynek masowej rozrywki" [s. 940]. Drugą grupę współtworzyli zaangażowani w ideologiczne spory satyrycy-„działacze", występujący „w roli «pisarzy na usługach», realizujących zamówienia określonej partii i doktryny" [s. 940]. Byli to z jednej strony współpracownicy lewicujących „Szpilek" (Lec, Pasternak, Szymański), z drugiej satyrycy związani z „Prosto z mostu" i innymi czasopismami nacjonalistycznymi (Gałczyński, Pietrkiewicz, Kawecki, Jurkowski). W latach 1929–1934 dominowała pierwsza grupa, kontynuująca nurt satyry skamandryckiej, w ramach którego zaszły jednak istotne zmiany. Po pierwsze, „satyra dworska", która stopniowo ewoluowała w stronę przekazu totalitarnego, stała się satyrą wąsko-utylitarną, przybierającą formę wiersza-agitki na zadany temat. Po drugie, pojawiły się nowe tendencje, wynikające ze sprzeczności pomiędzy programem ideowym wydawcy „Cyrulika Warszawskiego" a poglądami młodych satyryków, coraz bardziej krytycznych wobec sanacyjnej polityki, którzy z powodu cenzury zaczęli „poszukiwać tematów neutralnych, mniej drażliwych, formując swoisty typ przekazu eklektycznego", uprzywilejowującego funkcję ludyczną i dążącego do zneutralizowania kontekstu społeczno-politycznego [s. 942]. Elementy krytyczne wobec ideologii totalitarnej zaczęły pojawiać się dopiero pod koniec tego okresu, na krótko przed likwidacją pisma.

Trzeci okres w historii satyry międzywojennej, obejmujący lata 1935–1939, to okres dominacji satyry zaangażowanej, uprawianej zarówno przez satyryków lewicujących skupionych wokół „Szpilek", jak i satyryków powiązanych z „Prosto z mostu" i innymi pismami prawicowymi. Dominował jednak nurt satyry antysanacyjnej i antyendeckiej, krytycznej wobec tendencji totalitarnych, w który obok utworów wierszowanych, wpisywały się według Stradeckiego również „satyryczne powieści z kluczem o sanacyjnej «elicie» władzy", takie jak *Kariera Nikodema Dyzmy* Tadeusza Dołęgi-Mostowicza, *W Nienadybach byczo jest...* Andrzeja Struga, a także – „niewyczerpujące się oczywiście w tej klasyfikacji" – *Nienasycenie*

Stanisława Ignacego Witkiewicza [s. 945]. Za nadrzędną kategorię wypowiedzi satyrycznej w tym okresie uznaje badacz gatunkowo rozumianą groteskę:

> Groteska [...] to tekst wielofunkcyjny, implikujący (w przeciwieństwie do dominujących w okresach poprzednich form satyrycznych typu „tekst o tekście") znacznie bardziej zróżnicowane style nadawania i odbioru, odmienne strategie pisarskie i odbiorcze postawy. A więc na przykład – pozornie eskapistyczne, dystansujące się wobec realności podminowanej absurdem (taką strategię deklarowali twórcy tak zwani niezaangażowani, np. Gombrowicz), albo – czasem złudnie – aktywistyczne, zmierzające do osiągnięcia „punktu zerowego", w którym można zacząć budowę rzeczywistości odmiennej od zastanej (taką strategię przypisywano pisarzom awangardowym). Wreszcie – strategie jawnie społeczno-polityczne, stanowiące manifestacyjny protest wobec obowiązujących norm, konwencji i wartości oraz reakcję obronną wobec zagrożeń, jakie niósł faszyzm [s. 953].

Wskazując na wielofunkcyjność wykorzystywanej w różnych obszarach groteski, Stradecki zwraca jednocześnie uwagę na fakt, że w sytuacji „upolitycznienia" literatury, nawet utwory Schulza i Gombrowicza „próbowano wówczas odczytywać w kodzie społeczno-politycznym" [s. 953]. Za kulminacyjny moment rozwoju satyry międzywojennej uznaje badacz powstanie *Balu w Operze* Juliana Tuwima, określając ten operujący groteską poemat jako „summę poetycką najbardziej typowych tendencji satyrycznych dwudziestolecia", jakie zarysowały się w trzech wyróżnionych okresach historycznych [s. 953].

Nie kwestionując niewątpliwych walorów opracowania Stradeckiego, trzeba wyraźnie podkreślić, że będąc monografią satyry rozumianej jako tekst funkcjonalny, przeznaczony do tygodnika satyrycznego, obejmuje ono tylko pewną, wyraźnie wyodrębnioną, odmianę twórczości satyrycznej okresu międzywojennego, a tym samym nie stanowi całościowego obrazu zjawiska. Wprawdzie badacz odnotowuje fakt przenikania satyryczności do liryki oraz do powieści, a także istotną dla ewolucji języka artystycznego zmianę

relacji pomiędzy literaturą „wysoką" i „niską", w wyniku której do obiegu kanonicznego awansowały „teksty trywialne, nobilitowane – na różnej zasadzie w polemikach artystycznych" [s. 927], koncentruje się jednak na satyrycznych utworach wierszowanych, ukazujących się pierwotnie w czasopismach. Usprawiedliwione przyjętą perspektywą badawczą ograniczenie obszaru badań nad satyrą do tego rodzaju tekstów, okazuje się problematyczne, jeśli weźmiemy pod uwagę miejsce publikacji artykułu, zamieszczonego jako hasło w historycznoliterackiej syntezie, pełniącej funkcje podręcznika akademickiego. Takie sprofilowanie hasła nie tylko nie daje pełnego obrazu satyry międzywojennej, ale też przyczynia się do wąskiego pojmowania satyry, a w konsekwencji, niedoceniania jej roli w twórczości wysokoartystycznej.

W praktyce i w świadomości literackiej okresu dwudziestolecia międzywojennego granice satyry nie były tak wyraźne, jak to wynika z opracowania Stradeckiego. Przypadek Tuwima, jako twórcy piszącego dla różnych obiegów, jest w tym względzie szczególnie instruktywny. O ile opublikowanie w 1934 roku *Jarmarku rymów*, opatrzonego odautorskim wstępem, w którym poeta zwracał uwagę na odmienny od poprzednich zbiorów wierszy „lirycznych" charakter tomu, będącego wyborem „utworów z innego ducha i w innym klimacie poetyckim poczętych"[80], można uznać za argument na rzecz tezy o respektowaniu przez niego podziału na poezję satyryczną i poezję liryczną, o tyle obecność w tomach poetyckich utworów takich, jak *Wiosna chamów*, *Wiec*, *Do prostego człowieka*, *Mieszkańcy*, *Plajta. Kuplety* (tom *Biblia cygańska*) czy cykl *Z wierszy o państwie* (tom *Treść gorejąca*) dowodzi, że w praktyce poetyckiej Tuwima granice między liryką i satyrą były dość płynne[81]. O tym, że poeta doskonale zdawał sobie sprawę z niemożliwości ścisłego

---

[80] J. Tuwim, *Jarmark rymów*, oprac. J. Stradecki, Warszawa 1991, s. 5.

[81] O przenikaniu poetyki tekstów estradowych do poezji Tuwima zob. A. Węgrzyniakowa, *Dialektyka organizacji językowej tekstu w poezji Tuwima*, Katowice 1987; T. Stępień, *Kabaret Juliana Tuwima*, Katowice 1989.

rozgraniczenia obu rodzajów poezji, świadczy wspomniany wstęp do *Jarmarku rymów*, w którym autor wskazuje na trudności z jednoznacznym zakwalifikowaniem utworów zawartych w zbiorze:

> Trudno oczywiście o całkiem ścisłą granicę pomiędzy tym a tamtym „rodzajem", są na pewno w dawnych tomach wiersze, które by raczej do tego zbioru wejść mogły, są też i tutaj nieliczne utwory, dla których znalazłoby się w poprzednich książkach miejsce. Przeważają tu na ogół rzeczy satyryczne (znów chwiejny i rozciągły termin!), często z przebrzmiałą nutą aktualności związane, niekiedy zaś z dłuższym i trwalszym zasięgiem. Parę z nich, ale nie więcej niż palców u ręki, mówiono lub śpiewano niegdyś na estradach teatrzyków warszawskich. Zaznaczam to dlatego, aby wyraźnie podkreślić, że nie znajdzie tu czytelnik ani tzw. „numerów kabaretowych", ani tekstów Szopek Pikadora i „Cyrulika Warszawskiego", których wspólnie z przyjaciółmi dużo się napisało.
>
> Zamyka książkę kilka felietonów i humoresek prozą pisanych[82].

Zdaniem Tomasza Stępnia „cudzysłowowy charakter określeń genologicznych" i nieprecyzyjność pojęć, jakimi Tuwim posługuje się w przywołanym fragmencie wstępu, świadczące o problemach poety z podziałem własnej twórczości, wskazują „na ogólny stan świadomości literackiej dwudziestolecia"[83]. Zarysowana tu klasyfikacja form literackich i paraliterackich, zasadzająca się na wyraźnej hierarchii, na szczycie której sytuują się zbiory wierszy „lirycznych", pozycję niższą zajmują wierszowane „rzeczy satyryczne" oraz felietony i humoreski pisane prozą, najniższą zaś teksty estradowe, uprawomocnia sformułowany przez Stępnia wniosek dotyczący miejsca satyry w twórczości Tuwima:

> Satyra zatem sytuowałaby się między „chcianą" i prestiżową liryką a wstydliwą, choć do życia (dość wygodnego) konieczną, seryjną i komercyjną produkcją estradową. Drukowana w wyspecjalizowanych

---

[82] Tamże.

[83] T. Stępień, *O satyrze skamandryckiej (Wokół „Wstępu" do „Jarmarku rymów" Juliana Tuwima)*, w: tegoż, *„O satyrze"*, s. 259.

periodykach i wydawnictwach miała charakter literatury jednorazowego użytku, pojawienie się „rzeczy satyrycznych" w wydaniu książkowym wymagało więc specjalnego uzasadnienia w autorskiej przedmowie[84].

Z drugiej strony fakt publikacji zbioru „rzeczy satyrycznych" oraz pojawienie się takich utworów jak cykl *Z wierszy o państwie* w tomie wierszy „lirycznych" można interpretować jako formę nobilitacji satyry. Można też zapytać o to, jakie miejsce w zarysowanej we wstępie do *Jarmarku rymów* hierarchii zajmuje *Bal w Operze*, który przed wojną nie ukazał się drukiem z uwagi na swą niecenzuralność, po wojnie zaś publikowany był najpierw w „Szpilkach" (1946), następnie w tomie *Piórkiem i piórem* (1951), zawierającym m.in. wiersze z *Biblii cygańskiej* (*Do prostego człowieka*, *Quatorze Julliet*, *Mieszkańcy*, *Satyra na księżyc*, *Muza*, *Wizyta*), a wreszcie w *Nowym wyborze wierszy* (1953), obejmującym utwory przedwojenne drukowane w tomach poetyckich oraz późniejsze, zebrane w dwóch cyklach *Z wierszy ocalałych* i *Z nowych wierszy*. *Bal w Operze* otwierał pierwszy z nich, poprzedzając cykl *Z wierszy o Małgorzatce*. Przypisanie do obiegu wysokoartystycznego obu utworów, zaliczanych współcześnie do najwybitniejszych osiągnięć Tuwima, wydaje się gestem znaczącym, podobnie jak fakt, iż późniejsi edytorzy dzieł poety zignorowali tę decyzję, nie umieszczając *Balu w Operze* w tomach poetyckich.

Oczywiście trudno rozstrzygnąć, co w istocie zdecydowało o włączeniu poematu do *Nowego wyboru wierszy*. Biorąc pod uwagę datę publikacji tomu, gest ten należałoby rozpatrywać nie tylko w kategoriach czysto estetycznych, ale też w kontekście sytuacji politycznej, w której satyrę „doceniono" jako narzędzie w walce ideologicznej. Karol Alichnowicz, omawiając szczegółowo dyskusję o satyrze, jaka toczyła się w Polsce w latach 1948–1953, wyróżnia jej trzy etapy: 1) I Ogólnopolski Kongres Satyryków, który odbył się

[84] Tamże, s. 260.

w Warszawie 8 listopada 1948; 2) kontynuacja kongresowej dyskusji w latach 1950–1951 w Sekcji Satyry (powołanej w październiku 1950 roku w ramach Związku Literatów Polskich) oraz na łamach „Nowej Kultury"; 3) zorganizowana w dniach 18–19 kwietnia 1953 roku w Warszawie II Ogólnopolska Narada Satyryków. Jak zauważa badacz,

> decydującą rolę w uściśleniu teorii nowej satyry odegrał bez wątpienia I Ogólnopolski Kongres Satyryków. Sformułowane bowiem wówczas dyrektywy były w późniejszych fazach dyskusji powtarzane, zarówno wiernie, jak i w postaci mniej lub bardziej zmienionej (tworzyły innymi słowy pewien kanon). A co najważniejsze – stanowiły wyraźną antycypację założeń realizmu socjalistycznego, modelując satyrę zgodnie z potrzebami ideologii i polityki. Można rzec, że kongres przejął niejako funkcję zjazdu szczecińskiego, zwłaszcza że problematyka satyry nie była na nim w ogóle podejmowana[85].

Nie wchodząc w szczegóły tej dyskusji (zainteresowanych jej przebiegiem odsyłam do pracy Alichnowicza), poprzestanę na krótkiej prezentacji głównych problemów, na których skoncentrowali się jej uczestnicy. W referatach wygłaszanych w Sekcji Satyry, a następnie publikowanych na łamach „Nowej Kultury" dokonywano oceny tradycji satyry, dzieląc ją na „postępową" i „wsteczną", próbowano określić status nowej satyry w obiegu literackim, wskazując jej wady i możliwości ich przezwyciężenia, przy okazji analizy gatunków satyrycznych zwracano uwagę na przewagę małych form nad wielkimi (brak noweli i powieści oraz zbyt małą liczbę komedii i scenariuszy filmowych), a także poddawano krytycznej ocenie dotychczasową działalność „Szpilek". W dywagacjach na temat form przejawiania się satyry, termin ten używany był zarówno w sensie gatunkowym, jak i ponadgatunkowym. W ujęciu Tadeusza Borowskiego (*Problemy satyry politycznej. Tezy*

[85] K. Alichnowicz, *„Miejsce dla kpiarza". Satyra w latach 1948–1955*, Kraków 2006, s. 18–19.

do dyskusji)[86] satyra, postrzegana jako broń ideologiczna, łącząca szeroko rozumianą poezję, publicystykę i politykę, realizować się mogła nie tylko w różnych formach literackich (wierszowanych, dramatycznych i prozaicznych), ale też ikonicznych (karykatura, plakat, rysunek), a szeroki obszar jej funkcjonowania obejmował takie przestrzenie komunikacyjne, jak tygodniki satyryczne, kolumny satyryczne w czasopismach i specjalistyczne serie wydawnicze. Postulując satyrę realistyczną i optymistyczną zarazem, za jej cechę konstytutywną uważał Borowski dialektyczne współdziałanie tragizmu (na poziomie treści) i komizmu (na poziomie formy), ale jako przeciwnik łagodnego humoru (znamionującego nieszkodliwą satyrę międzywojenną) domagał się od niej tonu drapieżnego, wyrażającego pogardę wobec wroga. Odmienne stanowisko w tym względzie zaprezentował Jan Szeląg (właśc. Zbigniew Mitzner)[87], który w artykule *Zagadnienia satyry* docenił perswazyjną funkcję humoru, a nawet – wbrew doktrynalnym regułom socrealizmu, potępiającego formalizm w sztuce – dopuścił posługiwanie się dobrym i świadomie użytym kalamburem, zaś w referacie wygłoszonym podczas II Ogólnopolskiej Narady Satyryków, obok takich środków satyry, jak ironia i sarkazm, wymieniał „szlachetny patos" i „subtelny żart", podkreślając, iż „śmiech i humor wysokiego gatunku" (oczywiście „kierowane świadomą myślą polityczną") mogą nie tylko odgrywać „ogromną rolę w walce z wrogiem", ale też „przyczyniać się do rozwoju człowieka w Polsce"[88]. Podczas narady zasadniczym przedmiotem dyskusji była jednak kwestia „ubojowienia" satyry. Niedostatków dotychczasowej twórczości satyrycznej upatrywano w jej schematyzmie i „nienadążaniu" za zmieniającą się rzeczywistością.

---

[86] T. Borowski, *Problemy satyry politycznej. Tezy do dyskusji*, „Nowa Kultura" 1951, nr 4.

[87] Z. Mitzner [J. Szeląg], *Zagadnienia satyry*, „Nowa Kultura" 1953, nr 6.

[88] Z. Mitzner [J. Szeląg], *Tradycja satyry polskiej i zadania satyry w Polsce Ludowej*, „Twórczość" 1953, z. 6.

W podsumowującej naradę dziesięciopunktowej *Uchwale* postulowano m.in. silniejsze powiązanie satyry z „życiem Polski Ludowej", zaangażowanie w walkę z wrogiem zewnętrznym i wewnętrznym, kontynuowanie tradycji postępowych i wzorowanie się na satyrze radzieckiej, popularyzowanie humoru i satyry wśród „szerokich mas ludowych", podniesienie poziomu politycznego i artystycznego „Szpilek" i uczynienie ich pismem masowym, doskonalenie małych form i dążenie do stworzenia form większych, zaangażowanie radia, prasy, filmu i teatru w kształtowanie poziomu ideowego i artystycznego satyry, wychowywanie młodych kadr satyryków. Uznając krytykę i samokrytykę za warunek rozwoju twórczości satyrycznej, wzywano do stworzenia w Polsce satyry socjalistycznej.

Jak zauważa Alichnowicz, „nieprzystawalność satyry do jej koncepcji forsowanej przez ówczesną krytykę" wynikała z faktu, iż formułowany w toku dyskusji program był w istocie antyprogramem, „w który niejako *a priori* wpisana jest porażka"[89]. Nawiązując do spostrzeżeń Janusza Sławińskiego na temat roli krytyki w okresie socrealizmu, która nie tylko współtworzyła doktrynę i nakłaniała twórców do jej realizowania, ale przede wszystkim wytwarzała permanentny stan zagrożenia w świecie literatury[90], autor *„Miejsca dla kpiarza"* konstatuje:

> Wypowiedzi poświęcone satyrze nieustannie aktualizowały repertuar tych zagrożeń, skutecznie udaremniając pełne urzeczywistnienie formułowanych przez krytykę dyrektyw. W rezultacie w myśli wyrażonej w znamiennym tytule artykułu Leona Gomulickiego *Prawdziwa, społeczna satyra uzdrawia życie w imię piękna*, należy widzieć jedynie pobożne życzenie [...]. Bo taka satyra nie istniała. Nie mogła istnieć[91].

---

[89] K. Alichnowicz, *„Miejsce dla kpiarza". Satyra w latach 1948–1955*, s. 49.

[90] J. Sławiński, *Krytyka nowego typu*, w: tegoż, *Teksty i teksty*, Kraków 2000, s. 184.

[91] K. Alichnowicz, *„Miejsce dla kpiarza". Satyra w latach 1948–1955*, s. 50. Przywołany przez badacza artykuł Gomulickiego został opublikowany w czasopiśmie „Świat i Ludzie" 1953, nr 6.

Chociaż w ramach literatury socrealistycznej znalazło się „miejsce dla kpiarza", zadania, jakie mu wyznaczono, uniemożliwiały rzetelną krytykę i uprzywilejowywały satyrę agresywną, upolitycznioną, walczącą. Wewnętrznie sprzeczny projekt satyry „pozytywnej", ograniczający swobodę twórczą satyryków, przyczynił się wydatnie do degradacji tego rodzaju twórczości. Epizod socrealistyczny w dziejach polskiej satyry nie trwał wprawdzie długo, niewątpliwie jednak nie pozostał bez wpływu na sposób postrzegania zjawiska, redukując jego funkcję pragmatyczną do walki z wrogą ideologią i przemieszczając je w stronę publicystyki.

Tendencyjnie „doceniona" przez krytykę literacką, pozostającą na usługach doktryny socrealizmu, nie cieszyła się natomiast satyra zainteresowaniem teoretyków literatury. W *Poetyce opisowej* Marii Renaty Mayenowej (1949) tradycyjnie została zaliczona do poezji dydaktycznej jako gatunek z pogranicza liryki i epiki, służący ukazywaniu indywidualnych i zbiorowych wad oraz śmieszności, a w literaturze współczesnej zepchnięty „na margines literatury, do humorystycznych periodyków"[92]. Z kolei w antologii załączonej do opracowania Marii Szpachty *Satyra* (1952), będącego krótkim omówieniem dziejów satyry rzymskiej i polskiej, znalazły się tylko trzy utwory powstałe w wieku XIX i XX[93]. Jedyną jak dotąd pracą o charakterze teoretycznoliterackim „spełniającą współczesne standardy naukowości"[94] pozostają opublikowane w roku 1966 *Problemy teorii stylizacji w satyrze* Aleksandra Berezy. Nie aspirując do stworzenia teorii satyry współczesnej, za główną cechę utworu satyrycznego, rozpatrywanego jako tekst literacki, uznaje badacz stylizację i to właśnie ona stanowi zasadniczy przedmiot rozważań. Takie sprofilowanie problematyki zdecydowało o strukturze pracy, której kolejne rozdziały zostały poświę-

[92] M.R. Mayenowa, *Poetyka opisowa. Opis utworu literackiego. Książka pomocnicza dla nauczyciela*, Warszawa 1949, s. 247–248.

[93] M. Szpachta, *Satyra*, Warszawa 1952.

[94] T. Stępień, *„Satyra jaka jest każdy widzi?"*, s. 60.

cone: 1) charakterystyce cech dystynktywnych stylizacji, 2) zagadnieniu granic zjawisk stylizacyjnych w utworze literackim, 3) omówieniu odmian stylizacji, takich jak parodia, trawestacja, parafraza i pastisz, rozróżnianych ze względu na hierarchię trzech funkcji stylizacyjnych: identyfikacji, odróżnienia i negacji, 4) relacjom zachodzącym w utworze satyrycznym między stylizacją a kategoriami osobowymi, takimi jak autor, podmiot, narrator, postać. Dostrzeżenie istotnej roli stylizacji w strukturze tekstów satyrycznych stanowi niewątpliwy atut studium Berezy, niemniej jednak uznanie jej za cechę konstytutywną satyry znacząco ogranicza perspektywę oglądu zjawiska.

Na „międzygatunkowy, a nawet międzyrodzajowy" charakter satyry zwrócili uwagę autorzy *Zarysu teorii literatury* (wyd. 1 – 1962), którzy włączyli ją wprawdzie do działu literatury dydaktycznej i przypisali jej funkcję wychowawczą, realizującą się „w postaci negacji określonych zjawisk, z powstrzymaniem się od wprowadzenia zaprzeczającego im wzoru pozytywnego"[95], zarazem jednak wyodrębnili z „całokształtu form literatury dydaktycznej" jako jej odmianę najbardziej operatywną społecznie, rozwijającą się dynamicznie i funkcjonującą we współczesnej świadomości kulturalnej zupełnie inaczej niż bajka czy powiastka filozoficzna[96]. Wskazując na różnorodność form, w jakich satyra może się przejawiać („nowela, powieść, dramat, jak i wiersz różnych rozmiarów: od krótkiej fraszki do rozległego poematu"), za konstytutywny dla satyry uznali „szczególny stosunek do rzeczywistości społecznej, [...] nacechowany silnym krytycyzmem, wynikający z negatywnej oceny określonych zjawisk życia oraz

[95] M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1978, s. 429. Również w opublikowanych w 1957 roku *Wiadomościach z teorii literatury* tych samych autorów satyra została omówiona osobno. Poświęcony jej rozdział po poszerzeniu i pewnych modyfikacjach wszedł później do *Zarysu teorii literatury* jako część rozdziału *Dziedzina literatury dydaktycznej*.

[96] Tamże, s. 436.

z przekonania, że należy je napiętnować i ośmieszyć wobec opinii publicznej"[97] i wprowadzili pojęcie „sankcji satyrycznej", spełniającej doniosłą rolę w życiu zbiorowym. Chociaż zdaniem autorów *Zarysu* naturalnym żywiołem satyry jest negacja, nie kwestionują oni jednak tego, że satyryk może mieć jakiś program pozytywny. Co więcej, stwierdzają, że „[w]artościowa satyra wiąże się na ogół z pewnymi ideałami i poglądami, wynika z jakiś przekonań twórcy, związanego z określonym obozem społecznym", ale też podkreślają, iż „ideologiczna podstawa satyrycznej negacji, nie ujawnia się bezpośrednio w utworze"[98]. Przypisując utworom satyrycznym takie cechy, jak agresywność, ostrość, celowe wyolbrzymianie lub pomniejszanie zjawisk, skuteczność jej odziaływania wiążą z deformacją, nasilającą się wraz z rozwojem gatunku w kierunku groteski i poszerzającą „artystyczne możliwości i społeczne znaczenie satyry"[99]. Warto też odnotować, że wskazując na różny stopień powiązania satyry z rzeczywistością, będący podstawą jej podziału na dwa typy: konkretną i abstrakcyjną, do drugiego z nich zaliczają utwory dążące do ukazania problemów ogólnoludzkich i podkreślają, że „każda wielka satyra, czy to będzie *Don Kichot* Cervantesa, czy utwory Heinego lub Gogola, zawsze wychodzi w swoich uogólnieniach poza krótkotrwałą aktualność" i dlatego „wybitne utwory satyryczne, nawet zrodzone w epokach bardzo odległych, [...] odznaczają się trwałą «teraźniejszością»"[100]. W przyjętej przez autorów *Zarysów* perspektywie satyra jest terminem o szerokim zakresie znaczeniowym, obejmującym nie tylko teksty *stricte* literackie, ale też formy wypowiedzi satyrycznej związane z takimi instytucjami kulturalnymi, jak teatr satyryczny, kabaret, radio i telewizja (skecz, piosenka satyryczna, monolog estradowy). Zwracając uwagę na fakt, iż „[w] literaturze nowożytnej nie ma na ogół ga-

97 Tamże.

98 Tamże, s. 437.

99 Tamże, s. 438.

100 Tamże, s. 440.

tunków wyłącznie satyrycznych", a wyrażaniu treści satyrycznych, może służyć „niemal każdy gatunek literacki", mianem satyry określane są utwory przesycone nimi w całości[101].

Z kolei autorzy *Zarysu poetyki* (1972), poświęcający satyrze znacznie mniej uwagi, omawiają ją przy okazji charakterystyki gatunków poetyckich zaliczanych do epiki, zastrzegając jednocześnie, że do rodzaju tego należy forma wierszowana ukształtowana w ramach literatury rzymskiej, wyróżniająca się określonymi cechami kompozycyjnymi i miarą wierszową, żywotna do wieku XVIII. W szerszym znaczeniu natomiast – jako postawa krytyczna wobec negatywnie ocenianych zjawisk – może przejawiać się w dramacie, epice i liryce. Odnotowując przemieszczenie się satyry we współczesnym życiu literackim w stronę estrady, kabaretu i pism satyrycznych, wskazują zarazem na jej przynależność do literatury dydaktycznej:

> Użytkowy, praktyczny cel, determinujący wszystkie środki, jakimi się posługuje, pozwala ją łączyć z innymi przejawami twórczości dydaktycznej. W ten sposób zarówno satyra, jak bajka i moralitet mogą znaleźć się w grupie tworów, wyodrębnianych jako literatura dydaktyczna. Stają właściwie na pograniczu literatury i piśmiennictwa szeroko pojętego, w którym cele estetyczne schodzą na plan dalszy[102].

Za symptomatyczny można uznać fakt, iż w kolejnych podręcznikach poetyki satyra jest wyraźnie marginalizowana. W opracowanych przez Bożenę Chrząstowską i Sewerynę Wysłouch *Wiadomościach z teorii literatury w analizie literackiej* (1974), podobnie jak w ich późniejszej wersji, *Poetyce stosowanej* (wyd. 1 – 1978), mających na celu prezentację „stosowanej teorii literatury" w praktyce analitycznej zorientowanej na literaturę współczesną, kategoria ta –

[101] Tamże, s. 441.

[102] E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara, *Zarys poetyki*, Warszawa, 1972, s. 97.

użyta w wąskim znaczeniu gatunkowym – pojawia się tylko dwukrotnie. Po raz pierwszy – przy okazji analizy *Epitafium* Ernesta Brylla jako utworu reprezentującego poezję zakładającą bezpośrednie zaangażowanie społeczne. Zdaniem autorek konstrukcja monologu, w którym „ty" liryczne „ma pewne cechy typowe, znajdujące odbicie w życiu współczesnego społeczeństwa" nadaje *Epitafium* „znamiona gorzkiej satyry" i wprowadza „nieodłączne dla tego gatunku elementy dydaktyzmu"[103]. Drugi raz satyra przywołana zostaje jako przykład gatunku lirycznego wprowadzonego do literatury polskiej w okresie oświecenia[104]. Bardzo pobieżnie omawia satyrę Adam Kulawik w podręczniku *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego* (1994). Charakteryzując ją jako gatunek dydaktyczny, mający na celu „piętnowanie przez ośmieszenie rozmaitych wad ludzkich, obyczajowości i postaw wobec wszelkich zjawisk życia społecznego", autor odnotowuje wprawdzie fakt wykraczania satyry poza ramy konwencji gatunkowej, poprzestaje jednak na ogólnikowych uwagach na temat współczesnych form przejawiania się satyry. Natomiast w opublikowanej w 2011 roku *Poetyce. Przewodniku po świecie tekstów* Doroty Korwin-Piotrowskiej[105] kategoria satyry w ogóle nie występuje.

Specyficzne ujęcie teoretycznej problematyki satyry przynoszą prace poświęcone zjawisku komizmu, w ramach których traktowana jest ona jako jedna z jego odmian. Podejmowane w tych pracach próby typologii zjawisk komicznych, wskazujące generalnie na tendencję do przeciwstawiania satyry humorowi, opatrywane są zazwyczaj komentarzami na temat współwystępowania różnych odmian komizmu w praktyce literackiej. Juliusz Kleiner, który w studium *Z zagadnień komizmu*, operując notabene kategorią humoru, wyróżnił trzy jego typy: satyryczny, pogodny (humor

103 B. Chrząstowska, S. Wysłouch, *Poetyka stosowana*, wyd. 2 zmienione, Warszawa 1987, s. 299.

104 Tamże, s. 342.

105 D. Korwin-Piotrowska, *Poetyka. Przewodnik po świecie tekstów*, Kraków 2011.

we właściwym znaczeniu) i igrający (rokokowy, obejmujący ironię romantyczną), a za cechy swoiste pierwszego z nich uznał wrogi lub w najlepszym razie obojętny stosunek do ośmieszanych zjawisk, silny dystans połączony z poczuciem własnej wyższości, pesymizm i traktowanie śmiechu jako narzędzia walki[106], w podsumowaniu swoich rozważań podkreślił, iż wyróżnione typy mogą się „zespalać i krzyżować" w obrębie jednego utworu[107]. Na schematyczność typologii i nieostrość granic między wyróżnionymi przez siebie czterema postawami twórców wobec zjawisk komicznych (jowialność, satyryczność, humor i ironia) zwrócił również uwagę Juliusz Krzyżanowski, który wychodząc z założenia, iż reakcje na tego typu zjawiska mogą mieć charakter prosty lub złożony i wynikać z dodatniej bądź ujemnej ich oceny, satyryczność określił jako postawę prostą (doraźną), wyrażającą negatywny stosunek do obiektu komicznego[108]. Z wyraźnego rozgraniczenia satyry i humoru zrezygnował natomiast Stefan Morawski w *Paradoksach filozofii komizmu*. Wyróżniwszy dwa zasadnicze rodzaje komizmu: zrodzony z relacji człowiek – człowiek „komizm różnego stopnia agresywności" oraz „komizm różnego stopnia refleksyjności", wynikający z relacji człowiek – jego sposób bytowania, a w ramach obu tych rodzajów trzy podukłady, tendencje satyryczne zaliczył badacz do przejawów komizmu agresywnego w podukładzie trzecim, tj. dochodzącego do głosu „na tle nieosiągania ideału moralno-społecznego, do którego nie dorastają ośmieszane jednostki"[109], przeciwstawiającego się przeciętności i szablonowości, piętnującego „prywatę i sobkostwo, lizusów i obłudników, rządzących, którzy co innego głoszą, co innego czynią, oraz rządzonych, jeśli pod płaszczykiem zdrowego rozsądku ukrywają apatię, tchórzostwo, deprawację moralną, nie-

[106] J. Kleiner, *Z zagadnień komizmu*, w: tegoż, *Studia z zakresu teorii literatury*, Lublin 1956, s. 114.

[107] Tamże, s. 115.

[108] J. Krzyżanowski, *Nauka o literaturze*, wyd. 3, Wrocław 1984, s. 202–208.

[109] S. Morawski, *Paradoksy filozofii komizmu*, w: H. Bergson, *Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, przedmowa S. Morawski, Kraków 1977, s. 30.

wolniczego ducha”[110]. Zarazem jednak wskazał na paralelę między komizmem „w odmianie satyrycznej, który z punktu widzenia społecznego jest najbogatszy”[111] a komizmem refleksyjnym w wariancie trzecim, występującym „na tle sytuacji problematyzujących istnienie człowieka”[112], nacechowanym zjadliwością i przepojonym nutą tragiczną, przejawiającym się w śmiechu ostrym i gorzkim, będącym wyzwaniem wobec świata i ludzkiego losu[113].

O tym, że traktowanie satyry i humoru jako kategorii opozycyjnych okazuje się w praktyce analitycznej problematyczne, świadczy wznowiona w 2011 roku (po ponad 40 latach od pierwszego wydania) w zmodyfikowanej wersji monografia *O komizmie* Bohdana Dziemidoka[114], który uwzględniając złożoność emocjonalną i zawartość elementów wartościująco-refleksyjnych, wyróżnia dwie zasadnicze formy komizmu: 1) komizm elementarny, określany jako „farsowo-wodewilowy, niewartościujący i nierefleksyjny, bardzo często prymitywny” oraz 2) komizm złożony, wartościująco-refleksyjny, przejawiający się w dwóch postawach: humorystycznej i satyrycznej. Pierwsza, nieaktywna i nieagresywna, kontemplacyjno-filozoficzna, charakteryzująca się wyrozumiałością dla ludzkich wad i niedorzeczności świata, znajduje wyraz w humorystyce. Druga natomiast, której wyróżnikiem jest „konsekwentna i bezkompromisowa walka ze złem oraz brak cechującej humorystów wyrozumiałości i pobłażliwości”, dochodzi do głosu w satyrze[115]. W dalszych partiach książki granica między postawą humorystyczną i satyryczną okazuje się jednak dość płynna. Podejmując kwestię powiązań między ironią i komizmem, badacz zauważa, że zachodzą one przede wszystkim w przypadku ironii retorycz-

---

110 Tamże, s. 31.

111 Tamże, s. 35.

112 Tamże, s. 32.

113 Tamże, s. 33.

114 B. Dziemidok, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, antologię oprac. M. Bokiniec, Gdańsk 2011.

115 Tamże, s. 103.

nej, którą uznaje za technikę wywoływania komizmu wykorzystywaną zarówno przez satyryków, jak i humorystów. Zarazem jednak decyduje się na wyodrębnienie postawy ironicznej jako pośredniej między humorystyczną i satyryczną:

> Na gruncie komizmu złożonego wyróżniamy więc trzy zasadnicze postawy twórcze: humorystyczną, satyryczną i pośrednią, którą mimo dezaprobującego charakteru trudno uznać za postawę satyryczną w tradycyjnym znaczeniu. Można by tę trzecią postawę nazwać postawą ironiczną, kpiąco-ironiczną lub drwiącą – za Wyką. Drwina jest według niego postawą zaczepną, demaskującą, podejrzliwą i sceptyczną, która nie przeciwstawia jednak żadnego ideału ośmieszanym zjawiskom[116].

Już w następnym akapicie okazuje się jednak, że potrzeba wyróżnienia tak scharakteryzowanej postawy nie jest wcale niezbędna:

> Można oczywiście potraktować wyróżnioną postawę pośrednią jako pewną formę postawy satyrycznej. Sprawy terminologiczne nie są tu zagadnieniem najważniejszym. Istotne jest to, że należy odróżnić w ramach komizmu dezaprobującego postawę, którą reprezentuje na przykład Wilde i Gombrowicz, od postawy Swifta i Majakowskiego[117].

W toku dalszego wywodu Dziemidok nie dostarcza przekonujących argumentów na rzecz tezy, że odróżnienie w ramach komizmu dezaprobującego postawy ironicznej od postawy satyrycznej jest kwestią istotną. Co więcej, stawia pod znakiem zapytania funkcjonalność proponowanej przez siebie klasyfikacji, wskazując na idealny charakter wyróżnionych postaw oraz przestrzegając przed absolutyzowaniem granic między nimi z uwagi na to, że w praktyce postawy twórców są z zasady złożone, a ten sam twórca w różnych utworach „może reprezentować różne postawy idealne, może je także w różnym stopniu ujawniać"[118]. Dopuszcza-

---

116 Tamże, s. 109.

117 Tamże.

118 Tamże.

jąc wyodrębnienie postawy ironicznej, krytycznie odnosi się Dziemidok do propozycji Aleksandra Główczewskiego, który w pracy *O głównych terminach teorii komizmu* za „strukturalnie równorzędną postawom humorystycznej, satyrycznej i ironicznej" uznaje postawę groteskową, wyrażającą dążenie podmiotu do „oswojenia" wynaturzonej rzeczywistości, do „opanowania niepokoju lub przerażenia mającego swe źródło w konfrontacji bezradnego racjonalizmu człowieka z nieprzeniknioną zagadką egzystencji"[119]. Zdaniem Dziemidoka:

> Groteska jest zjawiskiem zbyt skomplikowanym i niejednorodnym, by można ją uznać po prostu za odmianę komizmu. To nie groteska jest formą komizmu, tylko komizm jest jednym z istotnych elementów groteski obok brzydoty i tego, co straszne pokraczne i przerażające. Pojęcie „postawa groteskowa" brzmi dwuznacznie. Można natomiast z większą precyzją i mniejszym ryzykiem mówić o „groteskowej wizji rzeczywistości"[120].

Opowiadając się w tej kwestii po stronie Dziemidoka, chciałabym jednak zauważyć, że nie mniej skomplikowanie przedstawia się relacja między komizmem a humorem, ironią i satyrą. Jak sam badacz przyznaje, ograniczenie zakresu terminu „humor" (używanego często jako równoznaczny z terminem „komizm") do specyficznej formy komizmu zwiększyłoby wprawdzie klarowność teorii tego zjawiska, prowadzi jednak do terminologicznych nieścisłości:

> Określenie humoru jako jednej z form komizmu jest słuszne jednak tylko wtedy, gdy traktuje się je jako pewien skrót myślowy. Właściwsze jest łączenie humoru z postawą twórcy wobec świata, postawą nacechowaną swoistym zmysłem komizmu (z ujęciem humorystycznym) oraz z formą twórczości, która jest najpełniejszym tej postawy wyrazem (z humorystyką).

---

119 A. Główczewski, *O głównych terminach teorii komizmu*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska" 1994, z. 276, s. 149.

120 B. Dziemidok, *O komizmie*, s. 127.

> Za przyjęciem tej interpretacji omawianego terminu przemawia fakt, że pewnych form tego, co jest nazywane „humorem", nie da się sprowadzić do komizmu. Niektóre formy humoru przestają być komizmem w czystej postaci, ponieważ doznanie komizmu łączy się w nich z powagą, smutkiem, melancholią czy odczuciem dramatycznym[121].

W przypadku terminu „humor" taki skrót myślowy wydaje się dopuszczalny, natomiast używanie terminu „satyra" jako określenia formy komizmu jest – zwłaszcza z perspektywy literaturoznawczej – wysoce problematyczne, gdyż nie tylko potęguje wieloznaczność i tak już wystarczająco „nieostrego" terminu, ale też wypacza charakter zależności między satyrą i komizmem. Niewątpliwie oba zjawiska są ściśle ze sobą powiązane, a komizm powszechnie uznaje się za czynnik konstytutywny dla satyry. Pełniąc funkcję nośnika intencji krytycznej manifestującej się w utworze satyrycznym, pozostaje on jednak na usługach satyry, będącej formą (w znaczeniu gatunku, rodzaju, typu twórczości, typu dyskursu) artykulacji tej intencji. O ile więc można mówić o „komizmie satyrycznym" jako formie (odmianie) komizmu nacechowanej krytycyzmem, o tyle analogiczne stosowanie terminu „satyra" prowadzi jedynie do terminologicznych nieporozumień.

Traktowanie satyry jako formy komizmu sprzyja, jak się wydaje, podkreślaniu jej agresywności, uznawanej za cechę odróżniającą komizm satyryczny od jego innych odmian. Warto jednak zauważyć, że akcentowanie bezkompromisowości i agresywności satyry zupełnie nie przystaje do rozpoznań, jakich dokonuje Dziemidok, próbując określić specyfikę współczesnej twórczości satyrycznej:

> Satyryk współczesny dość często przechodzi [...] z pozycji moralisty i bojownika, który dobrze wie, co to dobro, a co zło, na pozycję badacza i filozofa, który sam szuka przyczyn i mechanizmów negatywnych zjawisk i procesów oraz granic między dobrem i złem,

[121] Tamże, s. 103.

> chcąc je nie tylko piętnować i zwalczać, lecz także uświadamiać sobie i innym, jak to jest naprawdę, zmuszać ich do refleksji, wstrząsać nimi, zatrważać ich i szokować, by w ten sposób pośrednio zmusić do działania[122].

Opisując typowe dla satyry współczesnej środki, badacz stwierdza, że rzadko posługuje się ona „inwektywą, jawną kpiną lub szyderstwem", rzadko też „bezpośrednio wyraża swój osąd, oburzenie, pogardę", często natomiast wykorzystuje aluzję, symbol, metaforę, niedopowiedzenie, ironię, elementy fantastyki i groteskę, w efekcie czego staje się ona „intelektualna i refleksyjna kosztem moralizatorstwa i bojowości"[123].

Niewątpliwie utwory satyryczne mogą być w różnym stopniu agresywne, z perspektywy historycznoliterackiej uznanie agresywności za cechę swoistą satyry jest daleko idącym uproszczeniem. Nie trzeba sięgać po przykłady literatury współczesnej, by tego dowieść, już bowiem u zarania dziejów satyry zarysowały się wyraźnie dwa odmienne w tonacji nurty twórczości satyrycznej: pierwszy pod patronatem Horacego, drugi – Juwenalisa. Warto przy tym zauważyć, że łagodna satyra Horacego była z zasady bardziej ceniona niż agresywna Juwenalisa. W formułowanych przez literaturoznawców definicjach słownikowych, i podręcznikowych, a także konstruowanych na potrzeby analizy konkretnego materiału historycznoliterackiego definicjach operacyjnych, o istocie satyry stanowi – najogólniej rzecz ujmując – krytyczny stosunek do rzeczywistości, wyrażający się poprzez ośmieszenie lub piętnowanie negatywnych zjawisk, natomiast agresywność z zasady nie jest w nich eksponowana.

O ile w typologiach proponowanych przez teoretyków komizmu satyra jest jedną z kategorii kluczowych, o tyle w pracy Tomasza Mizerkiewicza *Nić śmiesznego. Studia o komizmie w literatu-*

---

122 Tamże, s. 125.

123 Tamże.

rze polskiej XX i XXI wieku[124] komizm satyryczny nie został należycie doceniony. Niewątpliwie przyjęcie perspektywy historycznoliterackiej w analizie komizmu daje ciekawe rezultaty, a proponowane przez autora *Nici śmiesznego* interpretacje zarówno poszerzają wiedzę o roli śmieszności w twórczości konkretnych pisarzy, jak też wnoszą wiele do rozumienia fenomenu komizmu. Wydaje się jednak, że perspektywa ta jest przez Mizerkiewicza absolutyzowana i przesłania uniwersalny wymiar zjawiska. Trudno oprzeć się wrażeniu, że pewne odmiany śmieszności badacz ceni wyżej od innych. Wychodząc z założenia, iż „komizm dobrze nadaje się do śledzenia konfliktu procesów unowocześniających i anachronizujących [...] świadomość literacką"[125], za recesywne uznaje te jego przejawy, które pozbawione są elementu odnowicielskiego. Dzielenie poetyk komicznych na nowoczesne i anachroniczne, nieodparcie nasuwa skojarzenia z funkcjonującym w socrealistycznym dyskursie przeciwstawieniem komizmu „postępowego" „komizmowi wstecznemu". Zważywszy na fakt, iż komizm jest zjawiskiem uwikłanym w złożone relacje z fenomenami estetycznymi definiowanymi przy pomocy takich terminów jak satyra, humor, groteska, parodia czy ironia, trudno jest opisywać jego konkretyzacje i śledzić przemiany, jakim podlega, bez określenia, jak się te pojęcia rozumie i jak postrzega się zależności między nimi. Tymczasem Mizerkiewicz poprzestaje na dość ogólnikowych uwagach na temat tych relacji i nie precyzuje zakresu znaczeniowego stosowanych przez siebie terminów. Uzasadniając we *Wstępie* wybór kategorii komizmu do analizy twórczości realizmu socjalistycznego opisywanej z reguły przy użyciu terminu „satyra", ogranicza się do stwierdzenia, iż „komizm to pojęcie szersze znaczeniowo od satyry i parodii, przez co warto sprawdzić jego wartość w opisach uogólniających, sumujących sens poszczególnych praktyk komicz-

124 T. Mizerkiewicz, *Nić śmiesznego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Poznań 2007.

125 Tamże, s. 16.

nych"[126]. W efekcie charakter zależności między satyrą i komizmem pozostaje niejasny.

Na zróżnicowanie tonacji komizmu jako środka wyrazu krytycyzmu znamionującego satyrę wskazuje Tomasz Stępień w wielokrotnie przywoływanej już pracy *O satyrze*. Stematyzowany w niej problem płynności granic satyry, uwydatniony został już w samych tytułach rozpraw (*„Satyra jaka jest każdy widzi?" O satyrze i satyryczności w polskiej świadomości literackiej XIX i XX wieku*, *„Pisma tknięte humorem i satyrą"*, *„Sami swoi, polska szopa"*, *Gałczyński z Tuwimem w tle*) i glos (o satyrze skamandryckiej, inwektywie, *Czarnym polonezie* Kazimierza Wierzyńskiego, odczytaniach *Skumbrii w tomacie* Gałczyńskiego). Bezpośrednio zaś na nieuchwytność satyry wskazuje badacz w zakończeniu rozprawy poświęconej jej funkcjonowaniu w świadomości literackiej dwóch poprzednich stuleci, zatytułowanym – co znamienne – *Zamiast podsumowania*, stwierdzając, iż próby precyzyjnej odpowiedzi na pytanie: „co to jest satyra?" nieuchronnie prowadzą do popadania w truizmy i powtarzania sądów już wcześniej sformułowanych. Z tego też względu ogranicza się Stępień do zarysowania, wyłaniającego się z przeprowadzonego w rozprawie rekonesansu, „pola definicyjnego satyry", wskazując na jej: 1) ponadliteracki, interartystyczny i intersemiotyczny charakter jako zjawiska funkcjonującego „między szeroko rozumianą literaturą [...], plastyką i formami audiowizualnymi [...]; między «czystą» sztuką a działaniem w życiu publicznym"; 2) przejawianie się w różnych formach (artystycznych, paraartystycznych, publicystycznych); 3) występowanie w całych utworach bądź ich fragmentach w różnym stopniu nasycenia[127]. O wielopostaciowości satyry decyduje kilka czynników: 1) różnorodność form gatunkowych, w jakich może się ona przejawiać; 2) sposób modelowania rzeczywistości oscylujący między realizmem „krzywego zwierciadła" a groteską; 3) charakter obiektu decydujący w znacznej mierze

---

126 Tamże, s. 14.

127 T. Stępień, *„Satyra jaka jest każdy widzi?"*, s. 78.

o jej uniwersalności bądź podatności na dezaktualizację; 4) zróżnicowanie funkcji pragmatycznych, będących wariantami trzech podstawowych: nauki (obejmującej krytyczną refleksję nad światem i człowiekiem), walki (o charakterze osobistym, społecznym, politycznym, ideologicznym) i zabawy (występującej zarówno jako funkcja towarzysząca dwóm poprzednim, jak też jako dominanta w formach satyrycznych funkcjonujących na rozległym obszarze rozrywki); 5) odmienności punktów widzenia, z jakich krytycznie oceniana jest teraźniejszość: mit „złotego wieku" przeciwstawianego „zepsutemu światu", mit „świetlanej przeszłości" stanowiący przeciwwagę dla „skrzeczącej rzeczywistości", przekonanie o absurdzie historii i ludzkiej egzystencji (decydujące, jak zauważa Stępień, o przekraczaniu granic satyry); 6) wielość odmian komizmu służącego artykulacji intencji satyrycznej. Syntetyczny opis definicyjnego pola satyry zamyka badacz komentarzem na temat współczesnego funkcjonowania terminów „satyra" i „satyryk", wskazując na ich negatywne nacechowanie:

> Współcześnie określenia „satyra" i „satyryk" nie brzmią dumnie. Oznaczają wąską specjalizację, „gorszość" artystyczną, nie zapewniają przepustki do historii literatury, skazują na estetyczną marginalizację. Upraszczając na potrzeby heurystyczne – groteska pozostając sposobem artystycznego modelowania świata w satyrze, niejako wyemancypowała się i stała się kategorią estetyczną szczególnie istotną zarówno w „wysokiej" literaturze czy – szerzej – sztuce XX wieku, jak i towarzyszącej jej refleksji metaartystycznej. Podobną karierę, choć na nieco mniejszą skalę, zrobiła tradycyjnie zaliczana do satyry parodia (stylizacja). Satyra, od swych początków obarczana dydaktycznymi serwitutami, nieustannie wchodząca w niebezpieczne związki z rzeczywistością pozaartystyczną, została wchłonięta przez inne formy, natomiast jako samodzielny „supergatunek" ostatecznie zepchnięta na margines sztuki, w obszary kultury popularnej, społecznej edukacji, polityki i rozrywki. Stała się ludyczną kroniką obyczajowo-polityczną, dokumentem i (instrumentem) życia społecznego[128].

[128] Tamże, s. 79–80.

Mnogość zmiennych stanowiących i o specyfice konkretnego utworu, i o ogromnej różnorodności form satyrycznych siłą rzeczy prowadzić musi do wniosku, że możliwa definicja satyry to definicja o wysokim stopniu ogólności. Nie dziwi zatem fakt, iż zarysowawszy „pole definicyjne satyry", poprzestaje Stępień na wskazaniu warunku koniecznego do zaistnienia satyry, określając go jako „[k]rytyczny stosunek do świata, wyrażony poprzez jedną z postaci komizmu (od patetycznego sarkazmu po subtelną ironię i *pure nonsens*)", i na stwierdzeniu, że „[s]atyra literacka to obraz rzeczywistości wyłaniający się ze sposobu pisania, model świata i dyskurs"[129]. Te tylko pozornie banalne wnioski oczyszczają termin „satyra" z elementów wartościujących i przywracają neutralność, niezbędną do efektywnego posługiwania się nim w praktyce analityczno-interpretacyjnej.

Monografia Stępnia – jak wspomniałam na początku niniejszego rozdziału – jest jedyną podjętą na gruncie polskiego literaturoznawstwa w ciągu ostatnich dwudziestu lat próbą szerszego oglądu zjawiska. Postrzegając satyrę jako fenomen o charakterze ponadliterackim, interartystycznym i intersemiotycznym, badacz eksploruje przede wszystkim takie obszary jej funkcjonowania, jak pisma humorystyczno-satyryczne i kabaret, a więc obszary zdominowane przez dwie spośród trzech wyróżnionych przez niego funkcji pragmatycznych satyry: zabawę i politykę. Za dopełnienie książki *O satyrze* można uznać zbiór artykułów Stępnia zatytułowany *Zabawa – poetyka – polityka* (2002), w którym znalazły się między innymi takie teksty, jak: *O bardzie*, *Zabawa i polityka w dwudziestoleciu międzywojennym*, *Alkohol w kulturze literackiej międzywojnia (casus Tuwima)*, *Kabaret osobny Mirona Białoszewskiego*, *Myśli nowoczesnych Polaków? (O „Frondzie")* czy *Poezja ulicy*. Takie sprofilowanie zainteresowań badacza zadecydowało o tym, że w swoich pracach nie zajmuje się on właściwie satyrą „wysoką", o ambicjach

---

129 Tamże, s. 80.

uniwersalnych, której domeną jest krytyczna refleksja nad światem i człowiekiem.

Niewątpliwie fakt, iż – jak zauważa Stępień – określenia „satyra" i „satyryk" oznaczają współcześnie „wąską specjalizację, «gorszość» artystyczną, nie zapewniają przepustki do historii"[130], utrudnia stosowanie tych terminów w analizie twórczości pisarzy wybitnych. Wydaje się jednak, że o marginalizacji satyry jako kategorii analityczno-interpretacyjnej decyduje nie tyle kojarzenie jej ze sferą rozrywki i polityki, ile pokutujące przekonanie, iż postawa satyryka zasadza się na poczuciu wyższości wobec krytykowanego obiektu, a jej nieodłącznymi elementami są dydaktyzm i moralizatorstwo. Za symptomatyczny można uznać sposób, w jaki występowanie satyry w twórczości Tadeusza Różewicza zostało sproblematyzowane przez Edwarda Kasperskiego, którego zastanawia, „jak w ogóle u pisarza tego formatu jest m o ż l i w y satyryczny stosunek do otoczenia i rzeczywistości"[131] [podkr. autora], skoro postawa satyryka zakłada, iż wyróżnia się on pozytywnie spośród tych, których krytykuje. Zdaniem badacza uprawianie satyry zasadza się na „ambarasującej uzurpacji", usprawiedliwianej zwykle altruizmem. Z tego właśnie względu satyryk „przywołuje jakiś utrwalony i wspólny system wartości, który – w tym, co stanowi przedmiot i cel satyry – został spostponowany. W nim też znajduje zazwyczaj u p r a w n i e n i e dla satyry. I oczywiście dla siebie samego"[132] [podkr. autora]. Wychodząc z powyższych założeń, Kasperski dostrzega pęknięcie w postawie twórczej Różewicza, uważa bowiem, że występowanie satyry koliduje ze stawianymi przez poetę diagnozami.

Tak sformułowany zarzut jest moim zdaniem zupełnie chybiony. Fakt, że poeta ukazuje w swojej twórczości „rozkład i za-

---

[130] Tamże, s. 79.

[131] E. Kasperski, *Różewicz, groteska i... postmodernizm*, w: E. Czaplejewicz, E. Kasperski, *Literatura i różnorodność. Kresy i pogranicza*, Warszawa 1996, s. 155.

[132] Tamże.

nik wszelkich systemów wartości" wcale nie wchodzi w konflikt z postawą satyryka. Przeciwnie, taki sposób postrzegania współczesnego świata jest jej ewidentnym przejawem. Satyra zawsze w jakimś stopniu wyolbrzymia, przerysowuje, wyostrza krytykowane zjawiska, nawet wówczas, gdy satyryk uważa się za realistę. Deklarowany przez Różewicza realizm jest elementem gry retorycznej, jaką na różnych płaszczyznach prowadzą satyrycy z odbiorcami swoich utworów. Dostrzegając w postawie twórczej poety pęknięcie, Kasperski stwarza sztuczny problem, a generuje go, ponieważ za nieodłączne cechy satyry uznaje te, które mają charakter fakultatywny, swoisty dla konkretnych jej realizacji. Chociaż satyryczność w twórczości Różewicza przybiera niekiedy formy niewolne od dydaktyzmu, z całą pewnością nie można odmówić mu autokrytycyzmu, który przejawia się w weryfikowaniu własnych poglądów i nieustannym przekraczaniu granic poezji[133].

Warto zauważyć, że w ujęciu Michaiła Bachtina, którego koncepcja groteski zdaniem Kasperskiego doskonale nadaje się do opisu twórczości Różewicza, relacja między satyrą i groteską nie przedstawia się wcale tak prosto. Wprawdzie w książce o twórczości Franciszka Rabelais'go skarnawalizowana groteska średniowieczna i renesansowa, pozostająca w żywym, bezpośrednim związku z tradycjami ludowego śmiechu i wyzyskująca odnowicielski potencjał parodii, została wyraźnie uprzywilejowana w zestawieniu z operującą śmiechem zredukowanym groteską romantyczną i modernistyczną, ukazane przez Bachtina w perspektywie historycznej przemiany w sposobach funkcjonalizowania groteski, świadczą dowodnie, że przeciwstawianie satyry grotesce na płaszczyźnie światopoglądowej jest wysoce problematyczne. Paradoksalnie badacz, twierdząc, iż w kolejnych etapach rozwoju „prawdziwa natura groteski", której jego zdaniem „nie można oderwać od jednolitego świata ludowej kultury śmiechu i karnawało-

133 Szerzej omawiam tę kwestię w ostatnim rozdziale pracy.

wego odczuwania świata", ulegała stopniowo „zatarciu, zubożeniu i znacznemu przeobrażeniu znaczeniowemu"[134], dowodzi, że groteska może służyć artykulacji różnych wizji i sposobów odczuwania rzeczywistości. Okazuje się więc, że określenie „prawdziwa natura groteski" ma charakter nie tyle opisowy, co wartościujący.

Niezwykle inspirujące dla refleksji nad satyrą są natomiast prace Bachtina poświęcone powieści. Koncepcja słowa powieściowego jako słowa wewnętrznie zdialogizowanego, kształtującego się w warunkach wielojęzyczności i przejawiającego się w gatunkach „powagi-śmiechu", takich jak dialog sokratyczny i satyra menippejska[135], a także koncepcja powieści polifonicznej jako stanowiącej swoistą kontynuację tej tradycji[136], wskazują na istotną rolę żywiołu satyrycznego w przekształcaniu i odnawianiu nie tylko gatunku powieściowego, ale w ogóle wszelkich form gatunkowych. Na metaliteracki wymiar satyry i jej integralny związek z parodią zwrócił uwagę Bachtin w pisanym pod koniec 1940 roku artykule, który miał się ukazać jako hasło w *Literaturnoj encyklopedii*[137]. Wyróżniając trzy znaczenia terminu „satyra", odnoszącego się do: 1) „[o]drębnego małego gatunku liryczno-epickiego wierszem, który powstał i rozwijał się na gruncie rzymskim [...], a odrodził w czasach nowożytnych w twórczości neoklasyków"; 2) „[n]iewyodrębnionego tak dokładnie dialogowego gatunku mieszanego (z przewagą prozy)", wywodzącego się z filozoficznej diatryby uprawianej w okresie hellenistycznym przez Biona i Talesa, ukształtowanego w III wieku p.n.e. przez cynika

---

134 M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'ego a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniowie, opracowanie, wstęp i komentarze S. Balbus, Kraków 1975, s. 112.

135 M. Bachtin, *Słowo w powieści* i *Z prehistorii słowa powieściowego*, w: tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982.

136 M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970.

137 M. Bachtin, *Satyra*, przeł. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, w: *Ja – Inny. Wokół Bachtina. Antologia*, t. 1, red. D. Ulicka, Kraków 2009.

Menipposa i od jego imienia nazwanego «satyrą menippejską», a kontynuowanego w języku greckim przez Lukiana, w języku łacińskim zaś przez Warrona, Senekę i Petroniusza; 3) „określonego (z reguły negatywnego) stosunku twórcy wobec prezentowanego przedmiotu (tj. prezentowanej rzeczywistości), decydującego o wyborze środków artystycznego przedstawienia i ogólnym charakterze obrazowania"[138], badacz wyraźnie podkreślił, że satyra rzymska i menippejska w „oceanie ludowej i literackiej twórczości satyrycznej", mimo swojego doniosłego znaczenia stanowią zaledwie „niewielkie wysepki"[139], dlatego też systematyczna analiza satyry rozumianej jako stosunek do rzeczywistości stanowi poważną trudność:

> Historia satyry nie jest wszak historią określonego gatunku – obejmuje ona wszystkie gatunki, i to w najbardziej krytycznych (przełomowych) momentach ich rozwoju. Wyrażany w danym gatunku satyryczny stosunek do rzeczywistości ma moc przekształcania i odnawiania samego tego gatunku. Element satyryczny wnosi do gatunku poprawę współczesnej rzeczywistości, przydając mu żywej politycznej i ideologicznej aktualności. Element ten, zazwyczaj nieodłącznie związany z parodią i trawestacją, oczyszcza gatunek z martwej umowności, wyzutych ze znaczenia i przestarzałych elementów tradycji. [...] Warunkiem właściwego zrozumienia i oceny roli satyry w procesie odnowy literackich języków i gatunków jest konsekwentne uwzględnienie związku satyry z p a r o d i ą [podkr. autora]. Pod względem historycznym nie należy ich bowiem rozdzielać: każda prawdziwa parodia jest zawsze satyryczna, podobnie jak każda prawdziwa satyra zawsze wiąże się z parodią i trawestacją przestarzałych gatunków, stylów i języków (wystarczy tu wymienić satyrę menippejską, zwykle przesyconą parodiami i trawestacjami, *Listy ciemnych mężów*, powieści Rabelais'go i Cervantesa). A zatem na historię satyry składają się najważniejsze („krytyczne") karty historii wszystkich pozostałych gatunków, w szczególności powieści (przygotowanej przez satyrę, a następnie odnawianej za sprawą elementów satyrycznych i parodystycznych)[140].

---

138 Tamże, s. 353.

139 Tamże, s. 353–354.

140 Tamże, s. 354–355.

Według Irvinga i Harriet Deerów to właśnie literacka samoświadomość satyry decyduje o jej atrakcyjności dla współczesnych pisarzy odnoszących się nieufnie „do wszystkich, także własnych, koncepcji i ustaleń”[141]. Autorzy eseju *Satyra jako gra retoryczna*, podkreślając, iż „[s]atyryk zawsze kpił z siebie przynajmniej tak samo, jeśli nie bardziej, niż z innych”, za główny powód częstego sięgania przez współczesnych twórców po formę satyryczną uznają potrzebę zdystansowania się wobec własnych wizji, wynikającą z obawy przed tym, że zostanie się potraktowanym zbyt serio[142]. W przekonaniu Deerów krytyka modernistyczna, pojmująca satyrę jako sztukę, podkreślająca jej współczesny charakter i wskazująca „na siły żywotne, jakie czerpie ona parodiując rozmaite style literackie po to, aby obnażyć ich retoryczne zapędy w kreowaniu jednoznacznych wizji świata”, zatrzymała się wprawdzie w połowie drogi, stworzyła jednak podstawy do wykorzystania tradycji satyry jako punktu odniesienia w interpretacji literatury postmodernistycznej, „będącej literaturą o literaturze, metaliteraturą zajmującą się badaniem form rzeczywistości przez analogię z formami literackimi”[143]. Stanowiąca „ważny nurt współczesnego piśmiennictwa” metaliteratura, opierająca się „na postegzystencjalnym założeniu, że wszystkie struktury, łącznie ze strukturą naszej percepcji oraz strukturami, które nazywamy «książkami», są problematyczne” jest integralnie związana z satyrą, wykorzystującą parodię, która służy kwestionowaniu stałości owych struktur:

> Nieustanne satyryczne penetracje i wszędobylski skalpel parodii ukazują każde dzieło, gatunek, konwencję jedynie jako proces. Jest to w dodatku tylko jeden z procesów, które za pośrednictwem sztuki mają pogłębić świadomość człowieka, nauczyć go pełniejszego

---

141 I. Deer, H. Deer, *Satyra jako gra retoryczna*, przeł. J. Anders, w: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, oprac. Z. Lewicki, Warszawa 1986, s. 381.

142 Tamże.

143 Tamże, s. 382.

> uczestnictwa w życiu. Pozbawione swojego ostatecznego kształtu, skończoności dzieło sztuki staje się przede wszystkim działaniem, a następnie działaniem, procesem, w którym możemy i musimy uczestniczyć, jeśli chcemy w nim znaleźć jakikolwiek sens. Jak cała współczesna literatura, dzięki której ustalone konwencje dostrzegamy w zupełnie nowym świetle, satyra wymaga naszego udziału, wymaga byśmy uświadomili sobie, co naprawdę stanowi jej temat, nawet jeśli przypadkiem jest to coś, co uprzednio przyjmowaliśmy za pewnik[144].

Włączenie metaliteratury w obszar satyry i dostrzeżenie autokrytycyzmu w postawie satyryka wydaje się kluczowe nie tylko dla refleksji nad współczesnymi formami twórczości satyrycznej, pozwala bowiem zrewidować ugruntowane poglądy na temat stosunku satyryka do krytykowanego obiektu i do odbiorcy satyry.

Jak zauważa Dustin Griffin w pracy *Satire. A Critical Reintroduction*, przypisywanie satyrykowi postawy opartej na przekonaniu, że istnieją jakieś klarowne standardy i wyraźne granice, stanowiące podstawę dla krytycznej oceny tych, którzy je naruszają, oraz postrzeganie go jako kogoś, kto nie mając wątpliwości w kwestii własnej postawy moralnej, zakłada, że jego odbiorca myśli w analogiczny sposób, jest charakterystyczne dla konwencjonalnej teorii satyry. Tendencja do takiego postrzegania satyryka utrzymywała się wśród amerykańskich badaczy zjawiska jeszcze w latach 60. XX wieku[145]. Polemizując z „moralną" teorią satyry, Griffin poddaje krytycznej analizie cztery założenia, na których ta – zbyt wąska – teoria się zasadza: 1) uznanie binarnej opozycji „pochwała i potępienie" (*praise-and-blame*) za formalny trzon satyry; 2) uznanie moralnych standardów za główny temat satyry i miarę dla naruszających je dewiacji; 3) postrzeganie satyryka jako odwołującego się do tradycyjnych wartości, a tym samym potwierdzającego ich istnienie i zakładającego, że odbiorca to mniemanie

[144] Tamże.

[145] D. Griffin, *Satire. A Critical Reintroduction*, Lexington 1994, s. 35.

podziela; 4) przyrównanie satyryka do kaznodziei-retora, nakłaniającego odbiorców do cnoty[146]. Zdaniem badacza w ujęciu tradycyjnym satyryk nie tylko przystępuje do pisania z wyraźnie sformułowaną intencją, ale też za pomocą precyzyjnie dobranych środków osiąga założony cel, przedstawia się zatem jako artysta niezwykle wyrachowany i kontrolujący proces twórczy. Tymczasem nie trzeba podzielać wątpliwości dekonstrukcjonistów co do autorskiej intencji i możliwości panowania nad nią, by podejrzewać, że tylko nieliczni satyrycy postępują w taki sposób. Wprawdzie część satyr, klasycznych i nowoczesnych, wykorzystuje model formy zamkniętej takiej, jak kazanie czy przemowa, jednak konstrukcja wielu utworów satyrycznych nie zasadza się na prezentacji argumentów prowadzących do wyraźnych konkluzji. Satyrycy raczej nadają swoim utworom charakter otwarty, a przynajmniej stwarzają takie pozory. Stawiają pytania podyktowane dążeniem do prawdy, mające na celu jej odkrywanie i zgłębianie (*rethoric of inquiry*) albo podważające fałszywe poglądy ufundowane na bezkrytycznym poczuciu pewności (*rethoric of provocation*)[147]. Satyra poszukująca prawdy i prowokująca do krytycznego myślenia ma wiele wspólnego z pisarstwem filozoficznym podejmującym zagadnienia etyczne, jednak zdaniem Griffina, koncentracja na sposobach eksplorowania przez satyryków problemów moralnych utrudnia dostrzeżenie innych ważnych elementów stosowanej przez nich retoryki. W ujęciu badacza satyra jest swoistym retorycznym przedstawieniem, pokazem (*display*) zaprojektowanym tak, by wzbudzić w odbiorcach podziw dla błyskotliwego dowcipu satyryka i jego sprawności jako retora[148]. Będąc popisem kunsztu, stanowi również formę zabawy (*play*), która nie służy żadnym poważnym celom i której satyryk oddaje się dla czystej przyjemności[149].

---

146 Tamże, s. 37.

147 Tamże, s. 52.

148 Tamże, s. 71.

149 Tamże, s. 84.

O tym, że zarówno stosunek satyryka do krytykowanego obiektu, jak i jego relacje z odbiorcą są bardziej złożone niż się powszechnie uważa, przekonuje również poświęcone retoryce osiemnastowiecznej satyry angielskiej studium Frederica Bogela *The Difference Satire Makes. Rhetoric and Reading from Jonson to Byron*[150]. W rozdziałach teoretycznych, poprzedzających analizy utworów Bena Jonsona, Jonathana Swifta, Johna Gaya, Henry'ego Fieldinga i George'a Byrona, badacz poddaje rewizji tradycyjne poglądy na temat satyry i przekonująco dowodzi, że satyra nie jest reakcją na zaobserwowaną przez satyryka różnicę między nim samym a krytykowanym obiektem, lecz zasadza się na wytwarzaniu tej różnicy, będącym rezultatem niepokoju wywołanego dostrzeżeniem w sobie podobieństwa do obiektu. Ten swoisty autokrytycyzm, inicjujący proces dystansowania się wobec obiektu, decyduje o ambiwalentnym charakterze postawy satyryka, oscylującej między identyfikacją i opozycją[151]. Napięcie to, jak pokazuje Bogel w analitycznej części pracy, zawsze znajduje odbicie w strukturze tekstów satyrycznych, nawet jeśli nie jest w nich jawnie problematyzowane.

Na dynamiczny charakter relacji między satyrykiem, odbiorcą i obiektem wskazuje również Paul Simpson w pracy *On the Discours of Satire. Towards a Stylistic Model of Satirical Humor*[152], rozwijając koncepcję satyry jako praktyki dyskursywnej w rozumieniu Michela Foucaulta. Zaletą wypracowanego przez Simpsona teoretycznego modelu satyry jest uniwersalność umożliwiająca stosowanie go w analizie tekstów literackich i nieliterackich, a także szeroko rozumianych tekstów kultury. Szerzej omawiam tę koncepcję w następnym rozdziale pracy, poprzestanę więc na razie tylko na krótkiej prezentacji głównych założeń Simpsona, który zachowując kategorie stosowane w opisie satyry: satyryk, odbiorca

---

[150] F. Bogel, *The Difference Satire Makes. Rhetoric and Reading from Jonson to Byron*, Ithaca – London 2000.

[151] Tamże, s. 48.

[152] P. Simpson, *On the Discours of Satire. Towards a Stylistic Model of Satirical Humor*, Amsterdam – Philadelphia 2003.

satyry i obiekt satyry, traktuje tę trzyelementową strukturę nie jako zespół zindywidualizowanych autorów, tekstów i przekazów, lecz jako abstrakcyjny zestaw „umiejscowień podmiotów", oddzielonych płynnymi i niestabilnymi granicami. Co istotne, pod pojęciem obiektu rozumie Simpson nie tylko różne wymiary rzeczywistości pozajęzykowej, takie jak np. ludzkie zachowania, lecz również różne aspekty dyskursu, w tym konkretne praktyki dyskursywne[153]. W zaproponowanej przez badacza koncepcji tekstu satyrycznego jego językowy surowiec stanowią zasoby dyskursywne danej wspólnoty, obejmujące zarówno rejestry i gatunki, jak też różnorodne idiolekty i dialekty. Na najbardziej ogólnym poziomie organizacji tekst taki składa się z dwóch przeciwstawnych elementów: bazowego (intersemiotycznego), funkcjonującego na zasadzie swoistego pogłosu „innych" zdarzeń dyskursywnych, zarówno innego tekstu, gatunku, dialektu czy rejestru, jak też innej praktyki dyskursywnej, oraz dialektycznego, który jest ze swej istoty wewnątrztekstowy. Relacja między obu elementami ma charakter niedającej się zaakceptować sprzeczności, która zmusza niejako odbiorcę do szukania „nowego punktu widzenia"[154]. Wprawdzie Simpsonowski model tekstu satyrycznego nie jest wystarczająco uniwersalny, by mógł być zastosowany do wszelkich form, w jakich satyra się przejawia, w odniesieniu do utworów satyrycznych operujących parodią wydaje się adekwatny. Pozwala na uznanie satyry za wyzwanie dla odbiorcy, który musi usłyszeć „pogłos" tych zdarzeń i rozpoznać mechanizm ich transformacji, aby móc zidentyfikować obiekt krytyki. Tak rozumiana satyra wymaga nie tylko zaangażowania, ale też wiedzy o typowych strukturach tekstowych i kompetencji w zakresie rozpoznawania stylów, gatunków, rejestrów, dialektów i idiolektów. Wymaga również otwartości oraz gotowości do modyfikacji swoich poglądów.

---

153 Tamże, s. 85–87.

154 Tamże, s. 90.

Oczywiście nie każda satyra przybiera formę wyzwania i nie każdy satyryk jest krytycznym wobec siebie prowokatorem, zmuszającym odbiorcę do krytycznej refleksji nad sobą i światem. Jednak fakt, iż satyra może pozostawać na usługach określonej ideologii, a satyrycy bywają doktrynerscy i nachalnie dydaktyczni, nie stanowi podstawy do jej deprecjonowania i traktowania jako formy, której uprawianie dyskredytuje pisarza jako artystę wielkiego formatu. Wybitne utwory satyryczne, zarówno te dawne (z powieściami Rabelais'go, Cervantesa i Sterne'a na czele), jak i współczesne, dowodzą, że głęboka i uniwersalna satyra jest z gruntu polifoniczna[155].

Dostrzeżenie autokrytycznego potencjału satyry jest kluczowe dla uchwycenia i w miarę precyzyjnego opisu jej związków z ironią, parodią i groteską. Przede wszystkim kwestionuje zasadność ujmowania tych relacji w kategoriach opozycji: przeciwstawiania ironii i satyry, odróżniania satyry jako zorientowanej na rzeczywistość pozatekstową od parodii, której obiektem krytyki jest tekst, przeciwstawiania satyry i groteski na płaszczyźnie światopoglądowej. Krytyczny namysł nad tą ostatnią relacją wydaje się szczególnie istotny dla praktyki interpretacyjnej z uwagi na dominację estetyki groteski w twórczości współczesnych polskich pisarzy uprawiających szeroko rozumianą satyrę. Zanim jednak przejdę do analizy zależności między satyrą a ironią, parodią i groteską, w kolejnym rozdziale chciałabym najpierw pokrótce przedstawić historię gatunkowo rozumianej satyry, występującej w dwóch odmianach jako rzymska satyra wierszowana i satyra menippejska, a następnie omówić sformułowaną przez Paula Simpsona koncepcję satyry jako praktyki dyskursywnej i zaproponować pewne jej modyfikacje.

---

155 D. Griffin, *Satire. A Critical Reintroduction*, s. 34.

Rozdział II

Od gatunku do praktyki dyskursywnej

Mimo iż żywioł satyryczny przejawiał się w różnorodnych formach w antycznej literaturze greckiej, przenikając do epiki (parodie eposów homeryckich), poezji jambicznej (twórczość Archilocha i Hipponaksa), dramatu (komedia staroattycka, dramat satyrowy), a w sposób szczególnie wyrazisty manifestując się w niezachowanej twórczości Menipposa z Gandary, patronującego jej odmianie określanej mianem satyry menippejskiej, powszechnie przyjmuje się, że satyra narodziła się w starożytnym Rzymie. Pogląd ten, utrwalony słynnym stwierdzeniem Kwintyliana: *Satura quidem tota nostra est*, jest jednak prawdziwy tylko w ograniczonym zakresie, a mianowicie w odniesieniu do satyry w jej wąskim, gatunkowym, znaczeniu.

Rzymska satyra wierszowana

Różnorodność formalna i treściowa, uznawana za cechę konstytutywną satyry, wpisana jest w nazwę gatunku, wywodzoną od łacińskiego wyrażenia *satura lanx*, oznaczającego misę z owocami. Warto jednak odnotować, że istnieją też inne koncepcje dotyczące genezy terminu. W poetykach renesansowych i barokowych przypisywano mu, obok łacińskiego, również greckie pochodzenie, dopatrując się etymologicznych powiązań „satyry" ze słowem *sátyros*

i łącząc ją w ten sposób z postacią kozłonogiego satyra, a także z dramatem satyrowym[1]. Odmienną hipotezę wysunął w drugiej połowie XX wieku Bruno Snell, który za źródłosłów nazwy gatunkowej *satura* uznał wyraz etruskiego pochodzenia *satir* – ‘mowa, mówić’, przywołując jako argument fakt, że Lucyliusz i Horacy określali swoje utwory terminem *sermones* (gawędy)[2].

Terminem *satura* posłużył się już Enniusz (239 p.n.e. – 169 p.n.e.), tytułując tak zbiory swoich utworów zawierające wiersze okolicznościowe o różnej treści i formie metrycznej[3], za fundatora gatunku uznawany jest jednak Lucyliusz (180? p.n.e. – 102/1 p.n.e.), który nadał satyrze stałą miarę wierszową w postaci heksametru oraz formę gawędziarską, a także wzmocnił – mało wyrazisty u Enniusza – krytycyzm, wprowadzając „ton zaczepny, czasem żartobliwie kpiący, czasem ostro chłoszczący, zaprawiony raz subtelnym dowcipem, to znów ciętą złośliwością"[4]. Z liczącej trzydzieści ksiąg twórczości Lucyliusza zachowały się tylko drobne fragmenty, stanowiące zbyt małą podstawę do zrekonstruowania utworów, ale pozwalające na zorientowanie się w ich języku i tematyce. Warto odnotować, że tytuł całości jest nieznany i nie ma pewności, czy w ogóle istniał, a sam poeta określał swoje wiersze jako *poemata* lub *ludus ac sermones*[5].

Lucyliusz atakował w nich wady i przywary społeczne, takie jak karierowiczostwo, chciwość, zbytek, ale sięgał też po tematy osobiste, nawiązywał do autentycznych postaci i wydarzeń, przy czym nie wahał się krytykować ludzi piastujących wysokie stano-

---

[1] Zob. P. Buchwald-Pelcowa, hasło: „Satyra", w: *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze – renesans – barok*, red. T. Michałowska, wyd. 2 popr. i uzup., Wrocław 1998, s. 837–838.

[2] A. Komornicka, hasło: „Satyra", w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 675.

[3] L. Winniczuk, Wstęp do: *Trzej satyrycy rzymscy. Horacy – Persjusz – Juwenalis*, przeł. J. Czubek, J. Sękowski, wstęp i komentarz L. Winniczuk, Warszawa 1958, s. 6.

[4] Tamże, s. 7.

[5] A. Komornicka, hasło: „Satyra", s. 676.

wiska i nie oszczędzał ludu rzymskiego. Chociaż nie wykazywał skłonności kaznodziejskich i nie występował w roli wychowawcy społeczeństwa, w jego utworach pobrzmiewa niekiedy ton dydaktyczny, przejawiający się w formie bezpośredniej przestrogi lub filozoficznej refleksji. Obok różnorodności tematycznej satyry Lucyliusza cechowało również zróżnicowanie formalne. Początkowo poeta stosował różne miary wiersza i dopiero z czasem ograniczył się do heksametru. Nadając swoim utworom formę gawędziarską, wplatał w nie bajki i anegdoty, posługiwał się zarówno monologiem, jak i dialogiem, czemu towarzyszyło upotocznienie stylu. Wzorujący się na Lucyliuszu Horacy (65 p.n.e. – 8 p.n.e.) cenił go za to, „że solą Rzym cały potrafił zaprawić"[6] [S X, ks. I, s. 59], wytykał mu jednak, iż „wiersz niezgrabnie składa" [S X, ks. I, s. 59]. Postulując zróżnicowanie stylu i doceniając rolę śmiechu, wymagał od satyryka zwięzłości i klarownego języka:

> Lecz dowcip – to nie wszystko; sądząc z tej zalety,
> Laberiusz byłby wzorem najwyższym poety.
> Nie dość gębę słuchacza rozerwać do ucha,
> (Choć i to już coś znaczy, gdy śmiech głośny bucha),
> Zwięzłości trzeba; niechaj myśl z kopyta ruszy,
> A nie wikła się w słowach, co nękają uszy;
> Poważnie trzeba mówić, a czasem znów bawić,
> Poetą być natchnionym, znów jak retor prawić,
> Być światowcem, co mądrze broń swoją ukrywa
> I umyślnie przytępia. Nie powaga ckliwa,
> Lecz śmiech częściej rozstrzyga nawet ważne sprawy.
>
> [S X, ks. I, s. 59]

Utyskując na styl Lucyliusza, nie kwestionował bynajmniej Horacy jego wkładu w rozwój satyry, a nawet znajdował wytłumaczenie dla popełnianych przez niego błędów, za które winił nie tyle poetę,

[6] Horacy, *Satyra X, Księga I*, w: *Trzej satyrycy rzymscy. Horacy – Persjusz – Juwenalis*, s. 59.

ile czasy, w jakich tworzył. Swoje zarzuty pod adresem poprzednika usprawiedliwiał zaś jego własną postawą, nacechowaną krytycyzmem zarówno w stosunku do innych poetów, jak i do siebie samego:

> Ja w satyrze próbować mogłem tylko weny,
> Zaćmić Warrona i innych próby nieudałe.
> Od twórcy – gorszy; nigdy me myśli zuchwałe
> Z głowy mu nie zdzierały zaszczytnej korony;
> Lecz mówiłem, że płynie jak potok zmącony,
> Że do plew w nim się łatwiej, niż ziarna, dobierze.
> A ty, uczony, czyś nic nie zganił w Homerze?
> Na Akcjusza Lucyliusz nigdy się nie gniewa?
> Lichych wierszy Enniusza nigdy nie wyśmiewa?
> Że w siebie sam krytyki ostrzem godzi – wiemy,
> Więc my, co go czytamy, także pytać chcemy,
> Czy to on sam, czy raczej czasy jego winne,
> Że wiersze źle toczone i mniej pisał płynne,
> I krępując się tylko sześciu stóp układem,
> Wierszy pisywać zwykł był dwieście przed obiadem
> I tyleż po obiedzie, niby Kasjusz drugi,
> Co, piszą, pędem płynął niewstrzymanej strugi;
> Jest wieść, że go na jego księgach położyli
> I tak się na wpół zwęglił. Dajmy, że Lucyli
> Jest dowcipny i gładki, dbalszy o swe wzory
> Niż ten, co wszedł na nowe, Grekom obce tory,
> I dawnych wieszczów rzesza. Lecz gdyby Lucyli
> Był się później urodził i żył do tych chwili,
> Niejedno by wygładził i obciął niejedno,
> I by utrafić, pisząc wiersze w sedno,
> Skrobałby nie raz głowę, gryzł palce do żywa.
> Wiele razy wymazuj, aż forma właściwa
> Zadowoli w czytaniu! [...]
>
> [S X, ks. I, s. 60–61]

Przejąwszy od Lucyliusza formę gawędziarską, Horacy udoskonalił ją i złagodził ton krytyczny. Nie atakował możnych i poprzestawał na wytykaniu wad i błędów tym, którzy w opinii powszechnej nie cieszyli się autorytetem. Podejmując w swoich utwo-

rach różnorodne tematy, kreślił wyraziste typy takie, jak: natrętny karierowicz, gadatliwy nudziarz, pyszałek czy skąpiec. Jest jednak wysoce prawdopodobne, że prototypy tych postaci były dla jego współczesnych rozpoznawalne[7]. Będąc pod wpływem filozofii Epikura, unikał Horacy nachalnego moralizatorstwa i chociaż przyznawał, że ma na celu pouczanie, subtelnemu dowcipowi przypisywał w tym względzie większą skuteczność niż „ckliwej powadze" („w żarcie naukę / Podać nie wadzi" [S I, ks. I, s. 33]). W jego satyrach wyraźnie obecne są motywy autobiograficzne, a podmiot mówiący wielu utworów wydaje się tożsamy z ich autorem, niewątpliwie jednak mamy tu do czynienia z autokreacją i wyłaniający się z tekstów obraz satyryka powinniśmy traktować jako retorycznie sfunkcjonalizowaną maskę[8]. Czyniąc siebie bohaterem wierszy, Horacy kreśli wizerunek człowieka skromnego, niezabiegającego o poklask tłumów, świadomego swoich wad, a przy tym dążącego do ich wyeliminowania. Odżegnuje się od krytyki agresywnej i zjadliwej, zarazem jednak broni prawa do uprawiania satyry, do „swobodniejszego słowa" i „żartu nieco śmielszego" [S IV, ks. I, s. 46], a także wskazuje na jej obronny charakter:

> Lecz me pióro nikogo w świecie nie napada:
> Ku obronie miecz służy w pochwie obosieczny.
> Przeczbym miał go dobywać, od zbójów bezpieczny?
> Ojcze-królu, Jowiszu! Niech rdza zje żelazo!
> Niech nikt na mnie nie dybie: brzydzę się krwi zmazą.
> Ale kto mnie zaczepi – bodajby nie tykał! –
> Rozsławion w całym mieście, z bólu będzie sykał!
>
> [S I, ks. II, s. 63]

Jako autor satyr Horacy nie przypisywał sobie miana poety, chociaż – jak zauważa Dustin Griffin – ze względu na jego skłonność do ironii, nie powinno się tej deklaracji traktować zbyt do-

---

[7] L. Winniczuk, Wstęp do: *Trzej satyrycy rzymscy. Horacy – Persjusz – Juwenalis*, s. 19.

[8] Zob. D. Griffin, *Satire. A Critical Reintroduction*, Lexington 1994, s. 8.

słownie[9]. Świadomy pogranicznego statusu twórczości satyrycznej, źródła wątpliwości co do tego, „czy cała satyra do poezji należy” [S IV, ks. I, s. 45], upatrywał w jej odmiennym od poezji wieszczej charakterze, w specyficznym, swoistym dla potocznej rozmowy, tonie:

Jam nie z tych, którym imię przysłużą poety:
Nie dość słowa w wiersz wiązać, trza innej zalety.
Nie ten, co jak ja, w tonie potocznej rozmowy
Pisze lekko, swobodnie – wieszcz jest narodowy:
Tylko geniusz, pełen boskiego natchnienia, godzien poety imienia,
Stąd sprzeczka, czy komedia w poezji się mieści,
Że jej bark górnych lotów i w słowie, i w treści,
I gdyby nie to właśnie, że wiązane słowa
Różne od prozy, szczera byłaby rozmowa. –

[S IV, ks. I, s.45]

To właśnie swobodny, gawędziarski ton oraz subtelny, nieagresywny dowcip, znamionujące twórczość satyryczną Horacego, stanowią o specyfice pierwszego z dwóch opozycyjnych modeli satyry wywiedzionych z praktyki satyryków rzymskich. Drugiemu z kolei patronuje uważany za ostatniego w czasach starożytnych wielkiego satyryka *sensu stricto*[10] Juwenalis (ok. 60 – ok. 130), autor szesnastu pisanych heksametrem satyr różniących się od Horacjańskich radykalnie odmienną tonacją, wynikającą z emocjonalnego zaangażowania podmiotu mówiącego. Rozpoczynając *Satyrę I* od ataku na poetów do znudzenia powielających w swojej twórczości motywy i tematy mitologiczne, Juwenalis tak oto wyjaśnia powody, dla których podąża śladem Lucyliusza i Horacego:

Zbyt naiwnie oszczędzać liter na papierze,
Kiedy się przeciw tobie tylu wieszczów zbierze.
Dlaczego jednak wybieram to błonie,
Po którym syn Aurunki poganiał swe konie,

[9] D. Griffin, *Satire. A Critical Reintroduction*, s. 8.
[10] A. Komornicka, hasło: „Satyra”, s. 675.

Powiem, jeśli to jakąś przyjemność wam sprawia.
    Jeśli żeni się eunuch i Mewia wystawia
Nagą pierś i poluje, niosąc ciężką kuszę,
Jeśli bogatszy niźli wszyscy patrycjusze
Ten, który golił brodę mi w dawnej młodości,
Jeśli sługa znad Nilu lub z kanopskich włości –
Ów Kryspinus unosi purpurę z ramienia,
Wachlując się spoconym palcem od pierścienia,
Trudno satyr nie pisać. Któż bowiem zło miasta
Znosi tak obojętnie, by nie wyrzec słowa,
Gdy się dumnie lektyka zbliża Matonowa,
Pełna sędziego, po nim ten, co oskarżenia
Swego druha dokonał i co zgarnie mienia
Magnatów, przed kim Massa drży, któremu wiele
Da Karus i w Latyna imieniu Tymele?
[...]
Cóż mówić, jakim gniewem wątroba się burzy,
Gdy łupieżca bezwstydnej sieroty, z nim duży
Tłum zdzierców gnębi naród, i ten, co w procesie
Nic nie stracił? (Gdzież hańba, gdy zostało w kiesie?)
Wygnany Mariusz pije od ósmej, mimo że
Bóg się gniewa, a ty łkasz prowincjo. Czyż może
Nie warto w wenuzyjskim go smażyć płomyku?
Nie mówić o nim? O czym więc? O Heraklesie,
O Diomedesie albo labirynckim byku,
Jak chłopiec wpadł do morza, o locie Dedala?[11]

Do zabrania głosu prowokuje go przede wszystkim nieprzystawalność twórczości „wieszczów" do rzeczywistości, która w czasach, gdy zło i występek rozpanoszyły się do tego stopnia, że nie sposób pozostać wobec nich obojętnym, sama niejako domaga się sięgnięcia po odmienne środki wyrazu. „Trudno nie pisać satyr", nie dawać upustu swojemu oburzeniu, gdy deprawacja osiąga apogeum, gdy „gniewem wątroba się burzy". W takim momencie to właśnie satyra, „żywiąca się" tym wszystkim, co od zarania dzie-

[11] Juwenalis, *Satyra I*, w: *Trzej satyrycy rzymscy. Horacy – Persjusz – Juwenalis*, s. 117–118.

jów „robią ludzie”, ulegając namiętnościom i żądzom, okazuje się najbardziej adekwatną formą obrazowania świata:

Odkąd wyszedł Deukalion z groźnych mórz otchłani
I radził się wyroczni na skalistej grani,
Odkąd sercem zabiła nieruchoma skała
I Pyrra mężom nagie dziewczęta wskazała,
Wszystko, co robią ludzie: gniew, strach, żądza, sprzeczki,
Ból, radość – oto pokarm dla mojej książeczki.
Czyż gorsze winy dawniej na tym świecie były,
Czyż było większe skąpstwo? Czyż złe gry mąciły
We łbach jak teraz? [...]
Naszych błędów potomność bardziej nie rozpali,
Najwyżej będą nędznie nas naśladowali.
Wady sięgnęły szczytu! Pochwyć szybciej żagle
I rozepnij szeroko! Powiesz: skąd tak nagle
Umysł dorówna treści? Skąd ta przodkom miła
W pisaniu, do której wolna myśl skłoniła,
Prostota, której nie śmiem wymówić imienia?
Wszystko jedno, jak Mucjusz te słowa ocenia.
Rusz Tigellina! – zalśniesz pochodnią olbrzymią,
Jak ci z przebitym gardłem, co płomieniem dymią
Lub wleczony wyorzesz na arenie ślady.
Kto zaś podał trzem stryjom trucicielskie jady,
Ten pojedzie na puchach, zezem patrząc na mnie?

[S I, s. 119–121]

Kiedy „wady sięgnęły szczytu”, nie tylko nie można milczeć, ale trzeba wręcz krzyczeć, piętnując nieprawości i wzbudzając poczucie wstydu w tych, którzy się ich dopuszczają. Trzeba też jednak zdawać sobie sprawę z ryzyka, jakie niesie walka z występkiem, ponieważ gniewne słowa satyryka, mają nie tylko moc zawstydzania, ale też wywoływania gniewu, który może zwróci się przeciw niemu samemu:

Ilekroć krzyczał Lucyl z obnażonym mieczem
Wtedy zawsze owładał wstyd sercem człowieczem,
Które zbrodnie i winę ukrywało na dnie.
Stąd gniew i łzy. Więc w myślach swych rozważ dokładnie

Wszystko, nim zabrzmią trąby; jeśli stoisz w zbroi,
Późno żałować wojny. Teraz, co przystoi
I co wolno, spróbuję na tych, których ciała
Flamińska i Latyńska droga pochowała.

[S I, s. 121]

Powołując się na patronat Lucyliusza i Horacego, wypracował Juwenalis odmienny typ satyry i – jak zauważa Gilbert Highet – powiększając rozmiary oraz poszerzając zakres problemowy, próbował uczynić z niej formę konkurencyjną wobec epiki i tragedii[12]. Istotny wpływ na poetykę jego utworów miała praktyka oratorska, jednak – jak zauważa Tomasz Sapota – „Juwenalis nie może [...] być uznany za retora w masce satyryka", gdyż mimo zafascynowania i przesiąknięcia retoryką, „stosuje jej precepty w sposób oryginalny i dopasowany do własnych celów"[13]. W przeciwieństwie do fundatora gatunku, nie atakował – podobnie zresztą jak Horacy – współczesnych mu notablów, lecz świadom konsekwencji, jakie mogła mieć dla niego krytyka żyjących możnych, piętnował występki, przywołując jako *exemplum* tych, którzy spoczywali już w grobie. Skierowanie ostrza satyry przeciw nieżyjącym nie tylko naruszało zasadę niemówienia źle o zmarłych, ale przede wszystkim, zdaniem niektórych badaczy, osłabiało impet jego satyry, a nawet pozostawało w sprzeczności z jej istotą. Sprzeczność tę próbowano rozwiązać, uznając, że to wady ponadczasowe są zasadniczym przedmiotem krytyki w satyrach Juwenalisa, postaci zmarłych funkcjonują w nich jako alegorie, zaś rozrachunek z przeszłością ma na celu wyplenienie zła, które nie odeszło wraz z ludźmi odpowiedzialnymi za jego rozpanoszenie się[14].

---

[12] G. Highet, *The Anatomy of Satire*, Princeton 1972, s. 41–42. Zob. też uwagi Tomasza Sapoty na temat obecności w satyrach Juwenalisa elementów epickich i motywów typowych dla tragedii [T. Sapota, *Juwenalis*, Katowice 2009, s. 72–97].

[13] T. Sapota, *Juwenalis*, s. 81.

[14] Tamże, s. 41.

Zdaniem Tomasza Sapoty, uznającego tego rodzaju odczytania za nie do końca trafne, „niekonsekwencja pomiędzy nadętym tonem oburzenia" przejętym z „lucyliańskiej satyry a groteskowym finałem, jakby przeniesionym z *Satyryków* czy *Apokolokyntosis*, przebija balon gniewu i obnaża typową (w ujęciu Kernana) konstrukcję satyrycznej persony"[15]. Sapota, wskazując na dysonans między odwołaniami do Lucyliusza a rozwiązaniem zapożyczonym od Seneki, za celne uważa spostrzeżenia Kirka Freudenburga, który komentując ów rozdźwięk, podaje w wątpliwość istnienie takiego zjawiska jak „satyra retroaktywna" i zastanawia się: „Czy satyryk może bawić się tą samą retroaktywną grą, pisząc wiele lat po przedstawianych wydarzeniach, i nadal oczekiwać, że będzie uchodził za satyryka?"[16].

Tak sformułowane pytanie zasadza się na dyskusyjnym założeniu, że cechą swoistą satyry jest referencjalność polegająca na bezpośrednim odnoszeniu się do aktualnej rzeczywistości. Ripostując, można by zapytać, na jakiej podstawie badacz wyznacza granice satyry, a w konsekwencji podważa status Juwenalisa jako satyryka. Czyżby praktyka Lucyliusza raz na zawsze określiła zakres i charakter zjawiska? Nie ulega, moim zdaniem, kwestii, że nazywając swoje utwory satyrami i powołując się na Lucyliusza i Horacego, wpisuje się on w tradycję gatunku. Można oczywiście zastanawiać się nad skutecznością strategii Juwenalisa, ale próba wykluczenia go z grona satyryków jest pomysłem zadziwiającym. Z faktu, iż nie cieszył się on poczytnością nie tylko za życia, ale też długo po śmierci[17], nie należy wyciągać zbyt daleko idących wniosków. Nie mając świadectw lektury, skazani jesteśmy jedy-

---

[15] Tamże, s. 40. Przywołuje tu Sapota koncepcję Alvina Kernana, który w pracy *The Cankered Muse. Satire of the English Renaissance* (New Haven 1959) typowego satyryka charakteryzuje jako schizofrenika [Zob. tamże, s. 156].

[16] K. Freudenburg, *Satire of Rome. Threatenig Poses from Lucilius to Juvenal*, Cambridge 2001, s. 234. Cyt. za: T. Sapota, *Juwenalis*, s. 41.

[17] L. Winniczuk, *Wstęp*, s. 27.

nie na domysły na temat powodów znikomego zainteresowania satyrami Juwenalisa w starożytności. Czy przesądził o tym wybór obiektu krytyki, czy może raczej jej ton? To, że poeta nie atakował bezpośrednio swoich współczesnych, nie oznacza bynajmniej, iż znaleźli się oni poza zasięgiem krytyki i nie powinni byli odnosić jej do siebie, do czego zresztą Juwenalis w zakończeniu *Satyry I* przewrotnie ich prowokował. Warto natomiast zauważyć, że podkreślając ryzyko, jakie podejmuje satyryk i obierając strategię ataku pośredniego, Juwenalis wskazał jedną z przyczyn uformowania się poglądu, zgodnie z którym przedmiotem krytyki w satyrze są ludzkie wady i występki, ale nie konkretne osoby.

Wydaje się, że obawa przed realnymi konsekwencjami krytyki możnych nie pozostała bez wpływu na postulat nieosobowego adresu satyry, wysuwany przez teoretyków gatunku w okresie klasycyzmu. Dla autorów poetyk renesansowych i klasycystycznych, odwołujących się do tradycji antycznych, Juwenalis był jednym z głównych – obok Lucyliusza, Horacego i Persjusza – reprezentantów gatunku, a wypracowana przez niego odmiana stała się podstawą do formułowania ogólnych sądów na temat cech swoistych satyry. Wprawdzie powszechnie za satyrę uważano utwór wierszowany, zarazem jednak nie przypisywano jej wyraźnych formalnych ograniczeń i wskazywano na zróżnicowanie stosowanych przez satyryków typów i stylów wypowiedzi. Według Scaligera mogła ona przyjmować formę narracyjną, dialogową lub mieszaną (narracyjno-dialogową) i realizować się w stylu spokojnym, bliskim rozmowie lub w stylu gwałtownym. W ramach tej klasyfikacji twórczość Juwenalisa posłużyła za przykład satyry operującej narracją i stylem drugiego typu. To właśnie ów styl stał się z czasem zasadniczym wyróżnikiem odmiany gatunkowej, której patronował trzeci spośród „wielkich satyryków rzymskich". Zarazem jednak agresywny ton, znamionujący utwory Juwenalisa, wzbudzał pewne kontrowersje i wymagał usprawiedliwienia. Nicolas Boileau, który w swojej *Sztuce poetyckiej* za istotną cechę satyry uznał dążenie do prawdy („Żądza dojścia do celu, lecz nie spotwarzania / Prawdę

do wzięcia w pomoc satyry nakłania"[18]), poświęcił Juwenalisowi znacznie więcej uwagi niż Lucyliuszowi, Horacemu i Persjuszowi, doceniając jego żarliwość, nie omieszkał zaznaczyć, iż posuwał się on w swoich atakach za daleko:

> Juvenal w swoich żywych uniesieniach śmiały
> Zbyt daleko posunął satyry postrzały.
> Straszliwej prawdy pełne wszystkie jego dzieła,
> Cudna dowcipu piękność miejsce tam zajęła;
> Czyli to wieść z Kaprei nagle odebrana
> Da jemu powód kruszyć posągi Sejana;
> Czy pędzi senatorów w świątynię obrady –
> Ten mściwego tyrana tłum pochlebców blady;
> Czy srogo sprośne Rzymu gromiąc obyczaje,
> Rozpustną Messalinę tragarzom oddaje;
> Wszędzie jest w pismach jego ogień godzien chwały[19].

Wprawdzie obnażanie „straszliwej prawdy" usprawiedliwiało, zdaniem Boileau, gniewny ton i przynosiło Juwenalisowi chwałę, jednak autor *Sztuki poetyckiej* wyraźnie opowiadał się za satyrą innego typu. Uznając Mathurina Régniera za jedynego w literaturze francuskiej kontynuatora rzymskich satyryków, trwałe walory jego twórczości dostrzegał w pełnym wdzięku stylu:

> Tych mądrych przewodników uczeń doskonały –
> Regnier tylko jeden pobrał z onych wzory,
> Styl jego ma swe wdzięki jeszcze do tej pory,
> Szczęśliwy by wyrazów brudnych nie używał,
> Które trącą tym miejscem, gdzie autor przebywał,
> Gdyby brzmieniem nieczystym Muza jego śmiała
> Skromnych uszu słuchacza zbyt nie przestraszała.
> Rzymianin mógł mieć skromność w swoich wierszach za nic,
> Lecz dziś czytelnik szuka przystojności granic;

---

[18] N. Boileau-Despréaux, *Sztuka rymotwórcza*, w tłumaczeniu Maciuńskiego, oprac. M. Siwiec, Kraków 2002, s. 20.

[19] Tamże.

Każda myśli nieczystość zrazić go gotowa,
Gdy jej obrazu skromne nie złagodzą słowa.
Satyra przy dowcipie miła, choć dotyka
Pochwała wstydu przykra w ustach rozpustnika[20].

Uzasadniając postulat satyry dowcipnej i powściągliwej w słowach, subtelnym gustem współczesnych mu odbiorców, domagał się również tego, aby krytyka, na jaką pozwala sobie satyryk, miała oparcie w jego postawie moralnej. Warto jednak zauważyć, że chociaż Boileau wykluczał oszczerstwo z obszaru satyry, charakteryzując ją w swojej *Sztuce poetyckiej*, nie sformułował „wprost zakazu imiennego wskazywania atakowanych osób"[21], a jako praktyk pozwalał sobie na ataki personalne, przy czym ganił nie tylko złe obyczaje, ale też miernych pisarzy, czyniąc w ten sposób z satyry formę krytyki literackiej.

W literaturze polskiej satyra oparta na wzorach rzymskich rozpowszechniła się dopiero w drugiej połowie XVIII wieku. Wcześniej uprawiał ją jedynie Krzysztof Opaliński, który w wydanych w 1650 roku *Satyrach albo Przestrogach do naprawy rządu i obyczajów w Polszcze należących, na pięć ksiąg rozdzielonych*, krytykując negatywne przejawy życia publicznego i wynaturzenia w sferze obyczajowej, nawiązywał do tradycji Persjusza i Juwenalisa. Sięgając po sarkazm, dawał wyraz swojemu oburzeniu, ale też „rozważnie poszukiwał dróg poprawy"[22]. Przypadający na czasy oświecenia stanisławowskiego bujny rozwój gatunkowo rozumianej satyry poprzedziła działalność przekładowa i inspirowana nią twórczość oryginalna Józefa Andrzeja Załuskiego i Józefa Epifaniego Minasowicza. Pierwszy sparafrazował list i dwie satyry Boileau, a w roku 1754 opublikował utwory własne – *Satyrę o mowie obojętnej dworskiej alias ekwiwokacji* i *Przestrogę*, drugi tłumaczył i ogłaszał w „Monitorze" satyry i listy Horacego, drobne urywki z Persjusza

[20] Tamże, s. 20–21.
[21] M. Grzędzielska, T. Kostkiewiczowa, hasło: „Satyra", s. 555.
[22] P. Buchwald-Pelcowa, hasło: „Satyra", s. 839.

oraz fragmenty pisanych po łacinie satyr Antoniego Pomińskiego, przełożył też fragmenty *Satyrikonu* Petroniusza i wznowił opublikowany w połowie XVII wieku przekład satyr Persjusza pióra Marcina Słonkowica.

Rozpowszechnienie się twórczości satyrycznej w okresie oświecenia pozostawało w ścisłym związku z programem reform społeczno-politycznych, mających na celu ocalenie Rzeczypospolitej przez reedukację społeczeństwa. Zadanie to realizowała zarówno publicystyka, jak i literatura, przy czym gatunkowo rozumiana satyra nie była jedyną formą zaangażowaną w ów proces wychowawczy, wspierały ją bowiem w tym dziele takie gatunki literackie, jak bajka, komedia, powieść, a także oda. W tekstach publicystycznych ukazujących się na łamach „Monitora" pojawiały się prototypy satyrycznie ukazanych postaci literackich oraz uwagi teoretyczne dotyczące satyry. Wprawdzie powoływano się na autorytet Boileau i wykorzystywano jego satyry jako źródło inspiracji, jednak w odróżnieniu od autora *Sztuki poetyckiej* wyraźnie opowiadano się za anonimowością adresu satyry, przeciwstawiając się w ten sposób pamfletowi i paszkwilowi, którym sprzyjał okres konfederacji radomskiej i barskiej. Od ataków personalnych zdecydowanie odżegnywali się najwybitniejsi twórcy satyry stanisławowskiej, Adam Naruszewicz i Ignacy Krasicki. Pierwszy w utworze *Szlachetność* zastrzegał się: „Ja w szczególności nikomu nie łaję, / Czołem biję osobom, ganię obyczaje"[23], drugi zaś w słynnej satyrze *Do króla* stwierdzał autorytatywnie: „Satyra prawdę mówi, względów się wyrzeka, / Wielbi urząd, czci króla, lecz sądzi człowieka"[24]. Poglądy te powtórzył w *Sztuce rymotwórczej* Franciszek Ksawery Dmochowski, który od przywołanych powyżej cytatów rozpoczął charakterystykę satyry, a następnie tak oto określił jej granice:

---

[23] A. Naruszewicz, *Szlachetność*, w: tegoż, *Satyry*, oprac. S. Grzeszczuk, Wrocław 1962, s. 31.

[24] I. Krasicki, *Do króla*, w: tegoż, *Satyry i listy*, wyd. 2 zmienione, wstęp J.T. Pokrzywniak, oprac. Z. Goliński, Wrocław 1988, s. 3.

Satyra w ścisłej z cnotą zostając przyjaźni,
Błędy ludzkie wytyka, lecz ludzi nie draźni.
Ten prawdziwy duch satyr, ta pierwszej treść próby:
Szydzić z wad, karcić błędy, oszczędzać osoby[25].

Mimo iż w kolejnych wersach, przedstawiając historię gatunku, Dmochowski parafrazuje Boileau, jako satyryków godnych naśladowania, wskazuje autorów rodzimych: Krasickiego, który „[w]ysokim doskonałej satyry jest wzorem" oraz Naruszewicza, który wprawdzie pozwala sobie na ostrzejsze ataki, jednak: „Dzielnym piórem skutecznie wszystko zrobić umie, Żeby głupstwa poprzestać, kochać się w rozumie"[26]. Zachęcając do podążania ich tropem, autor *Sztuki rymotwórczej*, opowiada się za postulowaną przez Boileau satyrą powściągliwą w słowach, ale też w przeciwieństwie do swojego poprzednika wyraźnie przestrzega przed atakowaniem konkretnych osób:

Tych więc torem postępuj. Umiej się utrzymać,
Jeźli cię żółć lub zemsta zaczyna poddymać.
Szanuj zawsze przystojność, szanuj obyczaje.
Nauczyż ten dobrego, co występkom łaje
W brzydkiej żółci zmaczawszy pióro uszczypliwe
Lub uszy szpetnym razi wyrazem uczciwe?
Dawni byli wolniejsi; teraz nie uchodzi.
My, choć od nich nie lepsi i starzy, i młodzi,
A może więcej jeszcze skażeni na duszy,
Jednak delikatniejsze mamy od nich uszy.
Niechaj satyra będzie w wyrazach ostrożna,
Nie maluje tak osób, że je poznać można,
Lub, co gorsza, wymienia. Choć wiersz piszesz gładki.
Za takową swawolę musisz pójść do klatki.
Styl jej do niewiązanej przystępuje mowy,
Ale niech się samymi nie napełnia słowy[27].

---

[25] F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, oprac. S. Pietraszko, Wrocław 1956, s. 50.

[26] Tamże, s. 57.

[27] Tamże.

Jak zauważają autorki hasła słownikowego poświęconego satyrze oświeceniowej, postulat anonimowości adresu satyry wpisywał się w założenia estetyki klasycyzmu i korespondował z dominującym poglądem na temat uniwersalności praw natury, leżącym u podstaw przekonania, że uogólnienie i typizacja mogą mieć większą wartość poznawczą i wychowawczą niż ukazywanie faktów jednostkowych. W praktyce jednak w najlepszych satyrach oświeceniowych fakty takie przedstawiano, a tendencja ta, z czasem coraz bardziej wyraźna, łączyła się ściśle z odchodzeniem od bezpośredniego moralizatorstwa i sięgnięciem po bardziej dyskretne środki perswazyjne. Przemianom form wypowiedzi satyrycznej, ewoluującej od monologu retorycznego inkrustowanego wstawkami dialogowymi do dialogu *sensu stricto*, w którym partner przyjmował funkcję oponenta podejmującego merytoryczną dyskusję, towarzyszył wzrost stopnia konkretności przedstawianych postaci i sytuacji[28].

Istotny wpływ na modyfikację poglądów w kwestii zadań i charakteru twórczości satyrycznej miały walki polityczne w okresie Sejmu Czteroletniego i wydarzenia, które po nim nastąpiły. Zaczęto wówczas domagać się satyry ostrej, otwarcie atakującej konkretne osoby, przy czym postulat jawności adresu rozszerzono też na inne gatunki, takie jak epigramat, ulotny wierszyk czy kuplet, co z kolei prowadziło do zatarcia cech gatunkowych satyry i zastępowania jej przez realizujący się w różnych formach gatunkowych pamflet. Obok licznej grupy anonimowych autorów wierszy politycznych, zwolennikami tego rodzaju satyry byli Franciszek Zabłocki i Tomasz Kajetan Węgierski. W przypisywanym pierwszemu utworze *Do... Czartoryskiego, posła województwa lubelskiego* podmiot mówiący zaleca naśladowanie Boileau, argumentując, iż tylko satyra wymierzona w konkretne osoby może być skuteczna:

[28] Zob. M. Grzędzielska, T. Kostkiewiczowa, hasło: „Satyra", s. 555–556.

– Inaczej nic nie zdołasz. Satyra nie taka,
Zamiast poprawić, jeszcze zabawi łajdaka.
A tu idzie o kraj twój, biedny oczywiście!
Będzie mu lepiej, tylko mocno, śmiało piszcie![29]

Zdaniem Marii Grzędzielskiej i Teresy Kostkiewiczowej w końcowej fazie oświecenia zarówno warunki polityczne, jak i wewnętrzny rozwój satyry jako gatunku przyczyniły się do zmodyfikowania sposobu jej pojmowania. Termin „satyra", którego zakres znaczeniowy uległ znacznemu poszerzeniu, zaczął funkcjonować jako określenie postawy wobec zjawisk życia społecznego. Moralistyczna satyra obyczajowa została wyparta przez „satyrycznie zorientowaną poezję uprawianą w różnorodnych kształtach i formach gatunkowych [...] oraz przez różnorodne formy prozy narracyjnej, rozwijającej się już w 2. poł. XVIII w."[30].

W kręgu satyry menippejskiej

Gatunek wywiedziony z praktyki Lucyliusza nie był jedyną formą twórczości satyrycznej uprawianej w starożytnym Rzymie. Kwintylian, który wydatnie przyczynił się do utrwalenia przekonania o rzymskim rodowodzie satyry, w *Kształceniu mówcy* wyróżnił obok satyry wierszowanej jej inną, dawniejszą odmianę, reprezentowaną przez Marka Terrencjusza Warrona (I w. p.n.e), autora utworów pisanych *prosimetrum* i zebranych pod wspólnym tytułem *Saturae Menippeae*. Przyjmuje się, że to właśnie Warron, wprowadził do literatury termin „satyra menippejska", wskazując zarazem na Menipposa z Gandary jako fundatora gatunku. Żyjący w III w. p.n.e. filozof cynicki uchodzi za twórcę jego klasycznej postaci, naśladowanej przez Warrona i Lukiana z Samosat (II w. n.e.). Za po-

[29] Tamże, s. 557–558.
[30] Tamże, s. 560.

przedników Menipposa uznawani są Antystenes (jeden z uczniów Sokratesa), Heraklit z Pontu oraz Bion Borystenita znad Dniepru, uprawiający specyficzną w stylu diatrybę cynicką.

Chociaż zasadniczo menippea uważana jest za formę o greckim rodowodzie, niektórzy badacze przypuszczają, iż kształtowała się ona również w orbicie wpływów semickich i orientalnych[31]. Zrekonstruowanie dziejów gatunku niewątpliwie utrudnia fakt, że twórczość Menipposa nie zachowała się, a ślady w postaci jednego fragmentu prozatorskiego i jednego poetyckiego, wzmianki u Atenajosa z Naukratis, kilku tytułów wymienionych przez Diogenesa Laertiosa oraz nakreślonego przez niego nieprzychylnego wizerunku cynickiego filozofa, który „nie pozostawił po sobie nic poważnego", zbił ogromny majątek, pożyczając pieniądze pod zastaw, a utraciwszy wszystko w wyniku kradzieży, „z rozpaczy się powiesił"[32], dają znikome pojęcie o charakterze jego utworów.

Utrwalony w tradycji obraz satyryka i uprawianej przez niego formy wyłonił się z zachowanych fragmentów twórczości Warrona oraz z dzieł Lukiana z Samosat, w których Menippos występuje w roli bohatera. Tymczasem na podstawie sześciuset fragmentów i dziewięćdziesięciu tytułów pozostałych po liczących sto pięćdziesiąt ksiąg satyrach Warrońskich tak naprawdę niewiele można powiedzieć o ich całościowej strukturze. Wiadomo, że autor *Saturae Menippeae* wplatał w swoją prozę wiersze o bardzo różnorodnym metrum, operował tytułami dwujęzycznymi (łacińsko-greckimi), łączył powagę z żartem, a wzniosłość z dosadnością. Zarówno w stylu, jak i w treści zachowanych fragmentów dostrzega się nawiązania do diatryby stoickiej, zarazem jednak zwraca się uwagę na to, że aprobując cynicką ideę „życia zgodnego z naturą", postulował Warron powrót do starorzymskich ideałów, takich jak

---

31 Zob. G. Highet, *Anatomy of Satire*, s. 36–37; K. Korus, *Grecka proza poklasyczna*, Kraków 2003, s. 32, przyp. 5.

32 Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy sławnych filozofów*, przeł. I. Krońska, K. Leśniak, W. Olszewski, oprac. I. Krońska, Warszawa 1982, s. 364.

posłuszeństwo prawom ojczyzny, szacunek dla bogów i rezygnacja z luksusu, które stanowiły punkt odniesienia dla surowej krytyki współczesności[33]. W *Księgach akademickich* Cycerona rzymski satyryk przyznaje, że nawiązując do utworów Menipposa, poddał je dość znacznym przekształceniom:

> W każdym razie w moich dawniejszych pismach, w których naśladowałem, choć bynajmniej nie tłumaczyłem dosłownie Menippa, dodałem wiele uwag pochodzących z najgłębszych rozważań filozoficznych i wiele spraw przedstawiłem zgodnie z wymogami dialektyki, zaprawiając je pewnym weselszym nastrojem, aby ludzie o mniejszym wyrobieniu naukowym, zachęceni do czytania przez jakieś bardziej pociągające ujęcia, tym łatwiej mogli to wszystko zrozumieć [...][34].

Na podstawie tego autokomentarza oraz zachowanych fragmentów satyr Warrona można wnosić, że modyfikacje dotyczyły nie tylko wymowy ideowej utworów, ale też tonu krytyki, który uległ złagodzeniu.

Wedle świadectwa Lukiana z Samosat, drugiego słynnego kontynuatora tradycji menippejskiej bezpośrednio powołującego się na patronat fundatora gatunku, Menippos był satyrykiem kąśliwym i zajadłym. Wpływ cynika z Gadary na charakter uprawianej przez siebie formy potwierdza Lukian w autobiograficznym i zarazem metaliterackim utworze *Podwójnie oskarżony*, w którym siebie samego uczynił obiektem krytyki wypowiadanej za pośrednictwem upersonifikowanego dialogu:

> Krzywdy i zniewagi, jakich od tego człowieka [Lukiana – dop. E.S.] doznałem są następujące: aż do zaznajomienia się z nim byłem zawsze poważny, zajmowałem się badaniem kwestii bogów, przyrody, wszechświata, bujałem wysoko, ponad chmurami, tam w niebiosach,

[33] M. Szczot, *Od Herkulesa do „Żony wyćwiczonej". W kręgu staropolskich satyr menippejskich*, Poznań 2013, s. 25.

[34] Marcus Tulius Cicero, *Księgi akademickie. O najwyższym dobru i złu. Paradoksy stoików*, przeł. W. Kornatowski, *Rozmowy tuskulańskie*, przeł. J. Śmigaj, komentarz K. Leśniak, Kraków 1961, s. 17.

> gdzie wielki Zeus na lotnym pędzi rydwanie. I już wzbiłem się pod strop niebieski, już grzbietem firmamentu płynąłem, gdy ten człowiek ściągnął mnie na dół, połamał mi skrzydła, w jednym rzędzie z tłumem postawił. Odjął mi ową tragiczną, stateczną, a włożył inną, komiczną, satyryczną, nieomal błazeńską maskę. Sprzęgnął mnie z szyderstwem, jambem, cynizmem, z Eupolisem, z Arystofanesem, z tymi mistrzami w drwieniu z tego, co czcigodne, w nicowaniu tego, co rzetelne. Wreszcie na dobitek wykopał, wydobył z grobu starego Psa, niejakiego Menipposa, niepohamowanego w szczekaniu, zajadłego i przywiódł do mnie. Kundel to prawdziwie groźny: ani się spostrzeżesz, jak cię ukąsi, a kąsa śmiejąc się przy tym. Nie jest że to więc krzywda straszliwa, że mi nie pozwolił mojego właściwego zachować charakteru, ale ze mnie komedianta zrobił, błazna i role grać mi kazał z naturą moją niezgodne. Co zaś najdziwaczniejsze, cudacznego sklecił ze mnie mieszańca: ani na nogach nie chodzę, ani na rytmów koturnie nie kroczę: na słuchaczach czynię wrażenie centaura, zjawy jakiejś skombinowanej, dziwacznej[35].

Podkreślając w przewrotny sposób swój wkład w rozwój dialogu filozoficznego, jako cechę, o którą wzbogacił ten gatunek, wskazuje Lukian agresywny komizm znamionujący komedię staroattycką, poezję jambiczną oraz twórczość Menipposa. Zdaniem Kazimierza Korusa, przywołany powyżej fragment pozwala domniemywać, że w świadomości Lukiana satyra menippejska stanowiła „odrębny gatunek o wyraźnych cechach dystynktywnych"[36], sugeruje również, że nie wywodziła się ona z dialogu sokratycznego, lecz oddziałała na kształt, jaki przyjął on pod piórem Lukiana[37], który, odwołując się w swoich utworach do różnych konwencji gatunkowych, wypracował swoisty *genus mixtum*, łączący wzniosłość z trywialnością, patos ze śmiechem, wysoki styl z jego parodią[38].

---

35 Lukian, *Podwójnie oskarżony*, w: tegoż, *Dialogi*, t. 2, przeł. M.K. Bogucki, komentarzem opatrzył W. Madyda, Wrocław 1962, s. 279–280.

36 K. Korus, *Grecka proza poklasyczna*, s. 42.

37 Tamże.

38 M. Szczot, *Od Herkulesa do „Żony wyćwiczonej". W kręgu staropolskich satyr menippejskich*, s. 29.

Można też przyjąć, że łącząc ton swoisty dla twórczości Menipposa z formą dialogu, dokonał Lukian modyfikacji satyry menippejskiej i wyznaczył w ten sposób nowy kierunek jej rozwoju. Jak zauważa Monika Szczot, utwory greckiego satyryka:

> wyrastają jednocześnie z krytyki współczesności i z dążeń parodystycznych wobec wielkich literackich poprzedników. Może się więc wydawać, że nadawca i odbiorca bawią się samym procesem naśladowania, który zwalnia tekst literacki z poważnych zobowiązań artystycznych; czytelnik ma estetyczną przyjemność w rozpoznawaniu mniej lub bardziej erudycyjnych zagadek autora. Lukian w swoich utworach zaznacza jednak dystans do naśladowanego świata (mówi, że wszystko, o czym pisze jest fikcją) i tym samym uruchamia krytyczną funkcję *mimesis*: pokazanie wad naśladowanego świata, niespójność w jego literackiej czy logicznej konstrukcji i nieprzystawalność do współczesnej rzeczywistości ma zaktywizować czytelnika do krytycznego spojrzenia na to, co dzieje się tu i teraz. W utworach omawianego pisarza toczą się intertekstualne dialogi literackie o charakterze parodystycznym, aluzyjnym i satyrycznym z dziełami klasyków dobrze znanych odbiorcy. Parodystyczna gra z innymi utworami służy krytyce ustalonych konwencji literackich i poglądów ideowo-artystycznych, ale co warte podkreślenia menippea zawiera także duży ładunek satyryczny wobec współczesnej rzeczywistości. Zgodnie z tym założeniem imitacyjna gra prowadzona w duchu parodystycznym służy przede wszystkim aktualnym celom estetycznym i satyrycznym[39].

Lukian nie tylko przejął od Menipposa ostry ton krytyki, ale też uczynił zeń bohatera swoich utworów i wyraźnie aprobował głoszone przez niego poglądy. Wykreowawszy postać filozofa pogardzającego dobrami doczesnymi, obojętnego na przeciwności losu, a w związku z tym bez obaw wyszydzającego pseudouczonych, zepsutych bogaczy i łowców spadków, stworzył maskę, dzięki której mógł swobodnie krytykować swoich współczesnych. Wypraco-

---

[39] Tamże. Intertekstualnemu wymiarowi twórczości Lukiana poświęcona jest wcześniejsza praca Moniki Szczot *Gry komunikacyjne. O satyrach menippejskich Lukiana*, Poznań 2008.

wana przez niego forma dialogu sfunkcjonalizowanego satyrycznie i ludycznie, zorientowanego polemicznie zarówno wobec tradycji literackiej, jak i aktualnej rzeczywistości, z perspektywy czasu okazała się bardzo atrakcyjna i była z upodobaniem naśladowana w późniejszych epokach. Do spopularyzowania twórczości Lukiana wydatnie przyczynił się Erazm z Rotterdamu, który w *Rozmowach potocznych* wyraźnie nawiązuje do greckiego satyryka, a w erudycyjnym wstępie do *Pochwały głupoty*, wskazującym na tradycję, z jakiej się ona wywodzi, wymienia go wśród swoich poprzedników. W drugiej połowie XVII wieku we Francji, Anglii i Niemczech rozpowszechniły się dialogi zmarłych, które między innymi inspirowały polskich pisarzy oświeceniowych[40]. Warto jednak zauważyć, że niektórzy kontynuatorzy Lukiana, naśladując formę dialogu, łagodzili ton krytyki i pozwalali sobie na nieobecny w utworach Lukiana dydaktyzm[41].

Jako że satyra menippejska była pomijana przez antyczną teorię literatury, przyjmuje się, że termin ten uzyskał status nazwy gatunkowej dopiero w renesansie za sprawą Justusa Lipsiusa, który wydał w roku 1581 utwór *Satyra Menippea. Somnium. Lusus in nostri aevi criticos*, wzorowany na *Apocolocyntosis* Seneki. O tym, że gatunek ten funkcjonował w świadomości epoki, świadczy też opublikowane w 1605 roku dzieło *De satyrica Graecorum poesi et Romanorum satira* Isaaca Casaubona, który posłużył się terminem „Warrońska satyra", określając nim utwory pisane na wzór Warrona i zaliczając do jego naśladowców Senekę, Petroniusza, Apulejusza, Lukiana, Juliana Apostatę, Martianusa Capella i Boecjusza[42].

---

40 Tamże, s. 32.

41 Na obecność tej tendencji w „dialogach zmarłych", które powstawały we Francji i Anglii w drugiej połowie XVII wieku wskazuje na przykład Howard D. Weinbrot, zauważając, iż w tym okresie forma Lukianowska mogła funkcjonować jedynie w wersji złagodzonej. Zob. H.D. Weinbrot, *Menippean Satire Reconsidered. From Antiquity to the Eighteenth Century*, Baltimore 2005, s. 62–85.

42 M. Szczot, *Od Herkulesa do „Żony wyćwiczonej". W kręgu staropolskich satyr menippejskich*, s. 8–9.

W podjętych dopiero na początku XX wieku badaniach nad teorią gatunku wyróżnić można, zdaniem Kazimierza Korusa, dwa kierunki: klasyczny i komparatystyczny. Przedstawiciele pierwszego, opierając się na starożytnych, normatywnych poetykach, mają na celu rekonstrukcję gatunku, jego opis i sformułowanie definicji, natomiast badacze reprezentujący kierunek komparatystyczny, dążą do ogólnego uchwycenia wyróżników gatunkowych, wykorzystując jako materiał źródłowy zarówno utwory starożytne, jak i nawiązujące do nich dzieła nowożytne[43]. W ten drugi nurt wpisują się sformułowane przy okazji studiów nad literaturą nowożytną koncepcje satyry menippejskiej Northropa Frye'a i Michaiła Bachtina, traktowanej nie tyle jako zasadniczy przedmiot naukowych dociekań, co istotny element propozycji teoretycznych o szerszym zasięgu. Zdaniem Frye'a, który w eseju czwartym z *Anatomii krytyki*, poświęconym krytyce retorycznej, przedstawił oryginalną teorię gatunków, satyra menippejska dała początek anatomii – jednej z czterech, obok powieści, romansu i wyznania, odmian fikcji, wyróżnionych przez badacza w ramach form prozatorskich[44]. O swoistości gatunku stanowi to, że zajmuje się ona „nie tyle ludźmi jako takimi, co mentalnością", ukazując pedantów, bigotów, maniaków, parweniuszy, wirtuozów, entuzjastów, pazernych i niekompetentnych przedstawicieli wszelkiego typu profesji w perspektywie „ich zawodowego podejścia do życia jako różnego od ich zachowań społecznych"[45]. Wskazując na płynność granic pomiędzy poszczególnymi odmianami fikcji i na ich współistnienie w ramach konkretnych utworów, Frye zauważa, że:

> Satyra menippejska przypomina wyznanie ze względu na swoją zdolność do traktowania o ideach i teoriach, różni się zaś od powieści z punktu widzenia charakterystyki, raczej stylizowanej niż naturalistycznej i przedstawiającej ludzi jako rzeczników reprezentowanych

---

43 Zob. K. Korus, *Grecka proza poklasyczna*, s. 31.

44 N. Frye, *Anatomia krytyki*, przeł. M. Bokiniec, Gdańsk 2012, s. 334–357.

45 Tamże, s. 351.

> przez nich idei. [...] Trwałym tematem w ramach tej tradycji jest [...] ośmieszenie *philosophus gloriosus*. Powieściopisarz postrzega zło i szaleństwo jako choroby społeczne, podczas gdy dla twórcy satyry menippejskiej są one chorobami intelektu, rodzajem szalonej pedanterii, którą *philosophus gloriosus* jednocześnie symbolizuje i określa[46].

Z kolei od romansu, z którym bywa często mylona z uwagi na luźno powiązaną narrację, odróżnia satyrę menippejską to, że nie ukazuje ona wyczynów bohaterów, lecz „polega na wolnej grze zmyślenia intelektualnego i tego rodzaju humorystycznej obserwacji, która wytwarza karykaturę", a „w swej najbardziej skoncentrowanej formie przedstawia wizję świata w kontekście jednego wzorca intelektualnego"[47]. Podczas gdy powieściopisarz dokonuje wyczerpującej analizy stosunków międzyludzkich lub zjawisk społecznych, satyryk menippejski, zajmujący się zagadnieniami intelektualnymi lub postawami, daje popis erudycji na dany temat lub obezwładnia „swoje pedantyczne cele lawiną ich własnego żargonu"[48]. Podkreślając erudycyjny charakter satyry menippejskiej, tak wyraźny u Rabelais'go, Erazma z Rotterdamu czy Woltera, za jej najwybitniejszą realizację w literaturze angielskiej przed Swiftem uznał Frye *Anatomię melancholii* Roberta Burtona i zaproponował wykorzystanie zawartego w tytule tego utworu słowa „anatomia" – trafnie wyrażającego „intelektualistyczne podejście charakterystyczne dla tej formy" – jako kategorii, którą można by „zastąpić w dzisiejszych czasach niezręczną i mylącą «satyrę menippejską»"[49].

O ile w koncepcji Frye'a satyra menippejska stanowiła formę zalążkową anatomii będącej odmianą fikcji różniącą się od powieści, o tyle Michał Bachtin scharakteryzował ją jako gatunek pre-powieściowy, źródłowy dla karnawałowego – kształtującego się

---

[46] Tamże.

[47] Tamże.

[48] Tamże, s. 353.

[49] Tamże, s. 354.

obok epopeicznego i retorycznego – nurtu rozwojowego powieści[50]. W ujęciu badacza menippea – jak ją określał – to jeden z gatunków dialogowych, które ukształtowały się w momencie, gdy rozkładowi zaczął ulegać „dialog sokratyczny", będący jeszcze gatunkiem synkretycznym – filozoficzno-literackim. Satyry menippejskiej nie można jednak uznać za „czysty produkt rozkładu" tej formy, bowiem korzenie menippei „sięgają b e z p o ś r e d n i o [podkr. – autora] folkloru karnawałowego", którego wpływy są w niej bardziej wyraziste niż w „dialogu sokratycznym"[51]. Ze względu na elastyczność i proteuszową zmienność, umożliwiające przenikanie do innych gatunków, odegrała ona istotną rolę w rozwoju literatur europejskich i stała się „jednym z głównych reprezentantów i przekaźników światoodczucia karnawałowego w literaturze"[52]. Zaliczywszy do twórców uprawiających tę formę Antystenesa, Heraklita z Pontu, Biona Borystenitę, Menipposa, Warrona, Senekę, Petroniusza, Lukiana, Apulejusza i Boecjusza, podjął się Bachtin charakterystyki „gatunku w tej jego postaci, która ukształtowała się w starożytności", wyróżniając aż czternaście cech swoistych dla menippei. Są to: 1) większy udział śmiechu w porównaniu z „dialogiem sokratycznym", przy zastrzeżeniu, że może przejawiać się on w różnym stopniu nasycenia, a nawet występować jako „śmiech zredukowany"; 2) wyjątkowa swoboda w kształtowaniu fabularnej i filozoficznej fikcji, operowanie fikcją fantastyczną; 3) wybujała fantastyka łączy się ściśle z ideą filozoficzną, „rządzi nią czysto ideowa funkcja prowokowania i wypróbowywania prawdy", a co za tym idzie, „na treść menippei składają się przy-

---

50 M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 167–168. Zob. też komentarz Julii Kristevy do koncepcji Bachtina [J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, przeł. W. Grajewski, w: *Bachtin. Dialog – Język – Literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 410–416], a także artykuł Radosława Piętki *Satyra menippejska jako gatunek pre-powieściowy (Na przykładzie utworów Warrona i Seneki*) [„Meander" 1998, nr 6, s. 603–619].

51 Tamże, s. 173.

52 Tamże, s. 174–175.

gody idei lub prawdy w świecie: na ziemi, w piekle, na Olimpie"[53]; 4) organiczne zespolenie swobodnej fantastyki, symboliki, a nawet elementów mistyczno-religijnych z naturalizmem spelunkowym; 5) uniwersalizm filozoficzny przejawiający się w poruszaniu spraw ostatecznych; 6) konstrukcja trójplanowa (akcja przenosi się z ziemi na Olimp i do piekieł); 7) fantastyka eksperymentalna polegająca na ukazaniu przedmiotów i zjawisk z niezwykłego punktu widzenia, zmieniającego ich skalę i proporcje; 8) eksperymentatorstwo moralno-psychologiczne (ukazywanie nienormalnych stanów psychicznych człowieka) służące burzeniu całościowego i jednolitego obrazu człowieka, obnażające jego wewnętrzne niedopełnienie; 9) epizody o charakterze skandalów, ekscentrycznych zachowań i niestosownych wypowiedzi, naruszające normy zwyczajowe i etykietalne; 10) ostre kontrasty, oksymorony, gwałtowne zwroty i odmiany, mezalianse; 11) elementy utopii społecznej; 12) mieszanie prozy z wierszem oraz włączanie innych gatunków, w różnym stopniu uprzedmiotowionych i sparodiowanych; 13) wielostylowość i wielotonowość związana z występowaniem gatunków włączonych; 14) „publicystyczna wrażliwość na aktualne zdarzenia", swoiście „dziennikarski" charakter menippei jako formy żywo reagującej „na ideologiczną tematykę dnia bieżącego"[54].

Mimo ogromnej różnorodności wszystkie cechy składowe menippei były ze sobą organicznie zespolone, co czyniło z niej gatunek wewnętrznie spoisty, a zarazem elastyczny, wyróżniający się „niezwykłą zdolnością wchłaniania mniejszych gatunków pokrewnych, jak też przenikania w postaci składnika do większych gatunków literackich"[55]. Forma satyry menippejskiej odzwierciedlała, zdaniem Bachtina, atmosferę epoki, w której gatunek ten się kształtował,

[53] Tamże, s. 176.
[54] Tamże, s. 182.
[55] Tamże, s. 183.

a mianowicie: czasy „rozkładu legendy narodowej, wykruszania się norm etycznych, które stanowiły ideał «harmonii» («piękno – szlachetność»)", czasy „zaciętej walki pomiędzy mnóstwem rozmaitych prądów i szkół religijnych i filozoficznych, kiedy dyskusje o «problemach ostatecznych» stały się zjawiskiem masowym w każdej warstwie ludności i dobywały się wszędzie, gdzie zbierano się w gromadki: na rynkach miast, na ulicach, na gościńcach, w karczmach, w łaźniach, na pokładzie okrętów", wreszcie czasy dewaluacji „wszystkich zewnętrznych sytuacji życiowych człowieka, sprowadzenie ich do ról, które ludzie rozgrywają na scenie świata z woli ślepego losu"[56]. To światopoglądowe zaplecze, stanowiące o wewnętrznej logice formy, zasadzającej się na nierozerwalnej spoistości składników, zadecydowało o tym, że „menippea jako gatunek literacki mogła nabrać tak olbrzymiego znaczenia dla rozwoju europejskiej prozy powieściowej"[57].

Koncepcje Frye'a i Bachtina spotkały się z krytyką ze strony badaczy, którzy uznali je za zbyt szerokie i pojemne. Zwracano uwagę, że kategoria „anatomii", którą Frye chciał zastąpić termin „satyra menippejska", objęła tak wiele form, iż stała się pojęciem-workiem o jeszcze bardziej monstrualnych rozmiarach niż powieść[58]. Z kolei Bachtinowi zarzucono, że dokonana przez niego rekonstrukcja gatunku, podporządkowana analizie poetyki Dostojewskiego jako twórcy powieści polifonicznej, nie ma wystarczających podstaw w zachowanym materiale literackim. Nina Bargańska w artykule *Słowiański renesans antyku*, poświęconym fascynacji rosyjskich filozofów i filologów-myślicieli kulturą i literaturą starożytną, podając w wątpliwość rzeczywistą naukową wartość koncepcji Bachtina, stwierdza:

---

[56] Tamże.

[57] Tamże.

[58] Zob. H.G. Weinbrot, *Menippean Satire Reconsidered. From Antiquity to the Eighteenth Century*, s. 11.

> Już na pierwszy rzut oka widać, że konstytutywne cechy menippei zostały stwierdzone na wyrost, wyprowadzone z teorii powieści, szczególnie z analizy powieści Dostojewskiego, a dopiero potem odnalezione *per analogiam* w antyku[59].

Bargańska zauważa, że autor *Problemów poetyki Dostojewskiego*, przypisując gatunkowi czternaście cech, „konkretną menippeę potrafi wskazać już na podstawie jednej"[60]. Wprawdzie analizę „topiki, motywów literackich, ich układu i kombinacji w fabułach" przeprowadza Bachtin „w zgodzie z regułami poetyki historycznej", niemniej jednak kształty, które dostrzega „z lotu ptaka nie pokrywają z tymi, jakie widać z ziemi"[61]. Zdaniem Bargańskiej:

> Dostojewski jest potrzebny jedynie do zbudowania historii powagi-śmiechu w literaturze światowej. Ale do zrozumienia samego Dostojewskiego menippea potrzebna nie jest; sam Bachtin rozumiał zresztą, że pisarz nie miał o niej zielonego pojęcia i nie „wychodził" od niej. Optyka poetyki historycznej, zwłaszcza w jej filozoficznej i teleologicznej wersji (tak naprawdę rodem z Hegla), wymusza beznamiętne odniesienie do historycznego konkretu i ukazywanie wszystkiego w rozwoju i transformacji. Jej obiektem nie są wcale wybrane utwory, lecz idee, formy, przesłanki, cele. Konstruując ciągi formalno-treściowych układów, na przykład powagi–śmiechu, badacz prędzej zaneguje historię, niż ją odtworzy. Okiem nieuzbrojonym w koncepcję menippei trudno przecie dopatrzyć się zbieżności satyr Lukiana lub Warrona z prozą Dostojewskiego[62].

Przyznając się do powątpiewania w istnienie menippei w kształcie zrekonstruowanym przez Bachtina, Bargańska stwierdza, że „przekonała" się do jego koncepcji dopiero wówczas, gdy natrafiła na *Żywot Ezopa* – utwór „idealnie reprezentujący gatunkowy prototyp"

---

[59] N. Bargańska, *Słowiański renesans antyku*, w: *Ja – Inny. Wokół Bachtina. Antologia*, t. 2, red. D. Ulicka, Kraków 2009, s. 261.

[60] Tamże.

[61] Tamże.

[62] Tamże.

stworzony przez badacza, chociaż przez niego samego nieuwzględniony. Zauważa też, że wymaganiom gatunku powagi-śmiechu odpowiada na przykład *Uczta* Platona, będąca „dialogiem sokratycznym", w której to formie Bachtin upatrywał źródeł menippei. Zarazem jednak pomysł doszukiwania się w obu gatunkach filozoficznie prymitywnego zalążka powieści Dostojewskiego uznaje badaczka za niedorzeczny, podkreślając, iż zasadza się on na paradoksalnej logice „«odrodzenia» antyku w literaturze rosyjskiej, dążącej jakoby do coraz doskonalszych form"[63].

Z kolei Howard D. Weinbrot w pracy *Menippean Satire Reconsidered. From Antiquity to the Eightenth Century* kwestionuje tezę Bachtina – ściśle powiązaną ze sposobem postrzegania przez badacza gatunku literackiego jako formy, która „zawsze pamięta swoje dzieje"[64] – o jedności i nieprzerwanej ciągłości tradycji menippejsko-warronowskiej[65]. Zdaniem Weinbrota, raczej synchroniczna niż historyczna metoda Bachtina prowadzi do nieweryfikowalnych generalizacji i do takiego poszerzenia pojęcia, że można nim objąć niemal każdy utwór[66]. W ujęciu autora *Problemów poetyki Dostojewskiego* satyra menippejska okazuje się formą jeszcze bardziej pojemną niż w koncepcji Frye'a, który uznał ją za jeden z czterech głównych, splatających się, a zarazem równoważnych, nurtów w dziejach literatury. Jak to metaforycznie określa Weinbrot, Bachtin uważa menippeę za „satelitę większej planety, którą oświetla,

---

[63] Tamże, s. 262.

[64] M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, s. 164.

[65] H.D. Weinbrot, *Menippean Satire Reconsidered. From Antiquity to the Eighteenth Century*, Baltimore 2005, s. 14 [tłumaczenie cytatu – E.S.].

[66] Na początku rozdziału wstępnego swojego studium zamieścił Weinbrot uporządkowaną alfabetycznie listę utworów, które określane były mianem „satyry menippejskiej". Znalazły się na niej między innymi: *Boska komedia* Dantego, *Gargantua i Pantagruel* Rabelais'go, *Utopia* Morusa, *Pochwała głupoty* Erazma z Rotterdamu, *Kandyd* Woltera, *Podróże Gulliwera* Swifta, *Tristram Shandy* Sterne'a, *Bouvard i Pécuchet* Flauberta, *Moby Dick* Melville'a, *Alicja w Krainie Czarów* Carolla, *Ziemia jałowa* Elliota, *Ulisses* Joyce'a, *Nowy wspaniały świat* Huxleya i *Kompleks Portnoya* Rotha [tamże, s. 1].

jednocześnie rzucając na nią cień", za formę, z której wyłoniła się artystycznie najdoskonalsza odmiana powieści – powieść polifoniczna Dostojewskiego[67]. Uznając wkład Frye'a i Bachtina w badania nad satyrą menippejską za istotny i niepodważalny, przyjmuje Weinbrot inną perspektywę oglądu zjawiska, pozwalającą wyodrębnić odmiany gatunkowe menippei i stawia sobie za cel scharakteryzowanie tych odmian w ich rzeczywistym kształcie historycznym, a nie jako zalążków form od nich doskonalszych. Zadanie to realizuje badacz ograniczając zestaw tekstów stanowiących podstawę rekonstrukcji cech swoistych gatunku do utworów Warrona, Petroniusza, Lukiana, Seneki i Juliana Apostaty. Za właściwości wspólne dla tekstów wymienionych autorów uznaje zmieszanie gatunków, języków, fabuł, czasu i miejsca akcji, a także występowanie stałego tematu, jakim jest obawa przed wszelką, opartą na fałszywych mniemaniach, niebezpieczną i groźną ortodoksją, której próbuje się przeciwdziałać, uświadamiając: jednostkom, że nie powinny fantazjować na temat szkodliwego heroizmu, rządzącym, że nie wolno być tyranem, społeczeństwu zaś, że nie powinno niszczyć swojego dziedzictwa[68]. Nieobecność tego motywu w *Metamorfozach* Apulejusza zadecydowała o ich wykluczeniu z obszaru satyry menippejskiej[69]. Wyznaczając w ten sposób granice gatunku, Weinbort wskazuje zarazem na wewnętrzne zróżnicowanie w jego obrębie związane z tonacją, która może być ostra (*darkly severe*) lub łagodna (*muted*). Pierwszą odmianę satyry menippejskiej, pozbawiającą odbiorcę jakichkolwiek złudzeń, reprezentują utwory Lukiana i *Satyricon* Petroniusza. Druga – zapoczątkowana przez Warrona, w którego satyrach tradycyjne rzymskie wartości stanowią przeciwwagę dla krytykowanych zjawisk – w pełnym kształcie realizuje się w *Apocolocyntosis* Seneki i w *Cesarzach* Juliana Apostaty, ukazujących ostateczne zwycięstwo sprawiedliwości w zaświatach,

---

[67] Tamże, s. 15.

[68] Tamże, s. 5–6.

[69] Tamże, s. 7.

gdzie występnych władców spotyka zasłużona kara. Do utworów nowożytnych wpisujących się w ramy konwencji gatunkowej zalicza Weinbrot te, w których obok cech konstytutywnych, uwzględnionych w definicji, występują elementy różnicujące. Minimalnym warunkiem, decydującym o przynależności utworu do konwencji jest zderzenie w nim co najmniej dwóch gatunków, języków, kultur, mające na celu krytykę różnych przejawów ortodoksji, której twórca satyry przeciwstawia się, wybierając jeden z dwóch tonów: ostry lub łagodny. W przypadku pierwszym reagujący gniewem satyryk ponosi porażkę, w związku z czym jego gniew się nasila, w przypadku drugim gniewny satyryk oferuje jakieś antidotum na truciznę, mając świadomość, że jest to środek połowiczny, który nie wyeliminuje jej w zupełności. Ponadto Weinbrot wyróżnia cztery sposoby modyfikacji tradycyjnej formy: 1) satyra menippejska przez dodanie (*by addition*) powiększa tekst główny o nowe, z zasady mniejsze teksty uzupełniające opis pełnego niebezpieczeństw świata (np. *Opowieść balii* i *Bitwa książek* Jonathana Swifta); 2) satyra menippejska przez nawiązanie do gatunku pokrewnego (*by genre*), stanowiącego przedmiot komentarza lub funkcjonującego jako tło (np. *Essay on Criticism* Aleksandra Pope'a); 3) satyra menippejska na zasadzie przypisu (*by annotation*) (np. *Dunciad* Aleksandra Pope'a); 4) satyra menippejska przez inkursję (*by incursion*), realizująca się lokalnie w obrębie utworu niesatyrycznego jako całość[70].

Nawet jednak po doprecyzowaniu definicji i charakterystyki gatunku, jakie proponuje Weinbrot, satyra menippejska nadal pozostaje formą bardzo pojemną i podatną na modyfikacje, świadczącą o integralnych związkach żywiołu satyrycznego z hybrydycznością, intertekstualnością i wielostylowością, a także dostarczającą mocnych argumentów na rzecz tezy, że dydaktyzm nie jest cechą konstytutywną satyry, a satyryk wcale nie musi żywić przekona-

[70] Tamże, s. 6–7.

nia, iż zło da się wyplenić, a świat naprawić[71]. Wykluczenie z obszaru menippei wielu utworów przypisywanych do tej konwencji, będące efektem zawężenia jej granic, nie jest bynajmniej równoznaczne z zakwestionowaniem ich satyryczności, a jedynie dowodzi, że satyra jest zjawiskiem zdecydowanie wykraczającym poza zbyt wąskie dla niej ramy gatunkowe, wyznaczane na podstawie rzymskiej satyry wierszowanej i satyry menippejskiej.

Satyra jako praktyka dyskursywna

Michał Bachtin, wyróżniając trzy znaczenia terminu „satyra", odnoszącego się nie tylko do dwóch odmian gatunkowych, ale też do „określonego (z reguły negatywnego) stosunku twórcy wobec prezentowanego przedmiotu (tj. prezentowanej rzeczywistości), decydującego o wyborze środków artystycznego przedstawienia i ogólnym charakterze obrazowania"[72], przejawiającego się w utworach reprezentujących wszystkie rodzaje literackie, zauważa, że w formie zalążkowej stosunek ten manifestuje się w małych gatunkach twórczości ludowej, takich jak przysłowia, porzekadła, epitety etniczne. Postawa ta znajduje, zdaniem badacza, swój wyraz w tak różnorodnych formach, jak: ludowe anegdoty; dialogi komiczne; drobne, improwizowane utwory trefnisiów i błaznów; mimy, komedie, farsy i intermedia; bajki ludowe i literackie;

---

[71] Adydaktyzm, rozumiany jako unikanie konstruktywnych propozycji i „moralizowania w duchu diatryb cynicko-stoickich", został uznany przez Kazimierza Korusa za jeden z dwóch – obok „pobudzania do śmiechu" (*gelotopoiein*) – konstytutywnych wyróżników satyry menippejskiej. Bazując na twórczości Lukiana, Korus dopuszcza, że komizm w tym gatunku może przybierać ton agresywny lub refleksyjny. Zaliczając do swoistych cech satyry menippejskiej *prosimetrium*, uważa je badacz za wyróżnik „w wielu wypadkach ważny, ale fakultatywny" [K. Korus, *Grecka proza poklasyczna*, s. 49–50].

[72] M. Bachtin, *Satyra*, przeł. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, w: *Ja – Inny. Wokół Bachtina. Antologia*, t. 1, red. D. Ulicka, Kraków 2009, s. 353.

poematy epickie; ludowa liryka pieśniowa, ale też w liryka w ogóle; nowela, opowiadanie, szkic i powieść. Z perspektywy historycznoliterackiej widać wyraźnie, że w ramy gatunkowe satyry rzymskiej i menippejskiej wpisuje się tylko znikoma część twórczości satyrycznej, na której „oceanie"– jak to metaforycznie ujmuje Bachtin – obie konwencje są jedynie „niewielkimi wysepkami"[73].

O tym, że gatunkowe rozumienie satyry jest zbyt wąskie i niewystarczające w opisie zjawiska, przekonują również polskie prace historycznoliterackie poświęcone twórczości satyrycznej różnych epok. W zetknięciu z konkretnym materiałem literackim wytyczenie granic satyry okazuje się wysoce problematyczne. Jak zauważa Tomasz Stępień, to właśnie w studiach historycznoliterackich pojawiają się operacyjne definicje satyry „jako swego rodzaju kategorii estetycznej, sposobu modelowania świata"[74]. Charakter roboczy miała już definicja zaproponowana przez Ignacego Chrzanowskiego w zbiorze rozpraw *Z dziejów satyry polskiej* (1909). Wskazując na złożoność zjawiska, składającego się z trzech pierwiastków: dydaktycznego („pod postacią moralizacyj"), lirycznego („pod postacią uczucia autora") i epickiego (objawiającego się „jako opowiadanie o jakimś zdarzeniu" lub „jako obrazowa i żywa charakterystyka danej postaci"), wartość artystyczną satyry uzależniał Chrzanowski od sposobu realizacji każdego z tych elementów

---

[73] Tamże, s. 354. Na proteusowy charakter satyry i jej zdolność do realizowania się w różnych formach gatunkowych wskazuje wielu badaczy zjawiska zarówno bezpośrednio, jak i pośrednio, poprzez dobór materiału przykładowego. Obok przywoływanej już *The Anatomy of Satire* Gilberta Higheta, na uwagę zasługują m.in. prace: L. Feinberg, *The Satirist. His Temperament, Motivation, and Influence*, Ames 1963; L. Feinberg, *Introduction to Satire*, Ames 1967; R. Paulson, *The Fictions of Satire*, Baltimore 1967; R. Paulson, *Satire and the Novel in Eighteenth-Century England*, New Haven – London 1967; J. Snyder, *Prospects of Power. Tragedy, Satire, the Essay and the Theory of Genre*, Lexington 1991; D. Griffin, *Satire. A Critical Reintroduction*, Lexington 1994; *Theorizing Satire*, ed. B.A. Connery, K. Combe, New York 1995; F. Bogel, *The Difference Satire Makes. Rhetoric and Reading from Jonson to Byron*, Ithaca – London 2000.

[74] T. Stępień, *„Satyra jaka jest każdy widzi?" O satyrze i satyryczności w polskiej świadomości literackiej XIX i XX wieku*, w: tegoż, *O satyrze*, Katowice 1996, s. 68.

i wzajemnego stosunku między nimi[75]. Ustalenia teoretyczne badacza stały się podstawą późniejszych prac o charakterze historycznoliterackim, powstałych w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Nowe koncepcje pojawiły się dopiero po II wojnie światowej w rozprawach Stanisława Grzeszczuka[76], Pauliny Buchwald-Pelcowej[77] i Zbigniewa Nowaka[78].

Grzeszczuk wyróżnia satyrę jako historycznie zdeterminowany gatunek literacki, który swój kanoniczny kształt uzyskał w utworach Horacego, Persjusza i Juwenalisa, oraz satyrę jako wyraz „określonej postawy twórcy wobec rzeczywistości, która to postawa może manifestować się w utworach gatunkowo różnorodnych", decydując o ich całościowym lub częściowym nacechowaniu satyrycznym. Zarazem jednak badacz wyraźnie podkreśla, że gatunkowo rozumiana satyra jest nie tylko nastawiona na gruntowną „krytykę rzeczywistości, na wydobywanie i demaskowanie, literacki osąd i potępienie jej ciemnych i niechlubnych stron, działających ludzi czy grup społecznych oraz zjawisk i instytucji tej rzeczywistości", ale też „zmierza do zaproponowania nowego, pozytywnego ideału moralno-obyczajowego, społecznego czy politycznego"[79]. Osiągnięciu tego podwójnego celu służą „niejednorodne środki literacko-językowe, dostosowane do zamierzeń ideowych i właściwe dla wyrażenia autorskiej dezaprobaty, postawy szydercy i ironisty, a także kaznodziei gromiącego występki i oburzającego się na nie"[80]. W ujęciu Grzeszczuka satyryk „nie jest jednak tylko szyderczym obserwatorem czy biblijnym prorokiem", gdyż wyszydzając i piętnując zło, wskazuje na potrzebę reformy,

---

75 I. Chrzanowski, *Z dziejów satyry polskiej*, Warszawa 1909, s. 53. Cyt. za: T. Stępień, *„Satyra jaka jest każdy widzi?"*, s. 69.

76 S. Grzeszczuk, *O „Satyrach" Krzysztofa Opalińskiego. Próba syntezy*, Wrocław 1961.

77 P. Buchwald-Pelcowa, *Satyra czasów saskich*, Wrocław 1966.

78 Z. Nowak, *Kontrreformacyjna satyra obyczajowa w Polsce XVII wieku*, Gdańsk 1968.

79 S. Grzeszczuk, *O „Satyrach" Krzysztofa Opalińskiego. Próba syntezy*, s. 207.

80 Tamże, s. 207–208.

niekiedy też proponuje pewne rozwiązania, występuje więc również w roli wychowawcy społeczeństwa. Ta złożoność postawy twórcy decyduje o tym, że satyra „przybiera obok krytycznego charakter dydaktyczny, nauczający czy wreszcie moralizatorski”[81].

Więcej uwagi zagadnieniu formalnej niejednorodności satyry poświęca we *Wstępie* do *Satyry czasów saskich* Paulina Buchwald-Pelcowa, która wyjaśniając zasadnicze dla koncepcji pracy kwestie, tak oto przedstawia jej zakres merytoryczny:

> W pracy znalazły się obok siebie utwory niewątpliwie satyryczne, które zaklasyfikowane byłyby jako takie w świetle zarówno dawnych teorii satyry, jak i najróżnorodniejszych nam współczesnych. Ale obok nich znalazł się cały szereg utworów politycznych i moralizatorsko-dydaktycznych, posiadających mniej lub więcej wyraźne zabarwienie satyryczne, które trudno byłoby zakwalifikować wyłącznie, a czasem nawet przede wszystkim, jako utwory satyryczne. W utworach powstałych w interesującym nas okresie dostrzegamy bardzo wyraźnie – wyraźniej może, a na pewno nie mniej wyraźnie niż w epokach sąsiadujących – iż „satyryczność” utworów nie była kategorią ucieleśniającą się zawsze w postaci krystalicznie czystej, nadającej wyłączny ton. Była ona literacką funkcją pewnych postaw społecznych, formułowanych przez ludzi odznaczających się bardzo zróżnicowanym stopniem świadomości kulturowej, opanowania techniki poetyckiej, ludzi stawiających sobie i realizujących bardzo rozmaite cele i pisarskie, i praktyczno-społeczne. Stąd też w pracy niniejszej tak szeroko uwzględniono swoiste „marginesy” satyry, będące terenem przemian niezwykle ciekawych, ciągłych procesów kompozycji i dekompozycji pewnych typów, pewnych struktur wypowiedzi. W trakcie tych procesów rodziły się nowe formy literackie, zarówno efemerydalne, jak i bardziej trwałe, podejmowane przez innych twórców[82].

W związku z ogromnym zróżnicowaniem materiału literackiego, w którym ton satyryczny dochodzi do głosu, badaczka wprowadza kategorię „satyryczności”, definiując ją w następujący sposób:

---

[81] Tamże, s. 208.

[82] P. Buchwald-Pelcowa, *Satyra czasów saskich*, Wrocław 1966, s. 6.

W sumie „satyryczność" potraktowana jest tutaj jako swoista kategoria artystyczno-ideowa, w ramach której przeprowadzona zostaje krytyka zaobserwowanego zła zarówno w życiu prywatnym, jak i publicznym oraz wprowadzone zostają jako przeciwieństwo do tych negatywnych stwierdzeń pewne postulaty pozytywne. Przy czym krytykę tę przeprowadza się przy pomocy środków właściwych, głównie przez ośmieszenie i wyszydzenie, ale nie mniejszą rolę odgrywać może satyryczna deformacja, a zwłaszcza hiperbolizacja. W dużej grupie utworów środkiem pomocniczym w realizacji tych celów okazała się satyryczna trawestacja i parodia istniejących form literackich, czy szerzej – piśmienniczych, służących pierwotnie zupełnie innym celom[83].

Proponując szerokie rozumienie satyry na płaszczyźnie formalnej, Buchwald-Pelcowa, podobnie jak Stanisław Grzeszczuk, wskazuje na moralny aspekt dokonywanej przez satyryka krytyki i na obecność w utworach satyrycznych „postulatów pozytywnych", stanowiących przeciwwagę dla negatywnych sądów. Uwzględnienie w definicji tych elementów jako konstytutywnych dla zjawiska wynika niewątpliwie ze specyfiki analizowanego przez oboje badaczy materiału literackiego. Warto zauważyć, że Zbigniew Nowak, zajmujący się satyrą kontrreformacyjną, precyzując zakres terminu „satyra", inaczej rozkłada akcenty. W ujęciu Nowaka termin ten odnosi się do „jakości ideowo-artystycznej", przejawiającej się „w utworach różnych pod względem gatunkowym" i wyrażającej się:

w negatywnym stosunku do rzeczywistości przedstawionej w utworze satyrycznym. Rzeczywistość owa podlega agresywnej, bezkompromisowej krytyce, totalnej dyskredytacji, degradacji, kompromitacji i ośmieszeniu. Tak rozumiane utwory satyryczne nakierowane są na oddziaływanie inspirujące, usiłują wpływać na postawę i poglądy czytelnika, determinować jego działanie poprzez wywołanie uczucia gniewu lub nienawiści, sugerując negatywny osąd przedstawionej rzeczywistości[84].

83 Tamże, s. 7.

84 Z. Nowak, *Kontrreformacyjna satyra obyczajowa w Polsce XVII wieku*, s. 22.

Eksponując agresywność i bezkompromisowość krytyki, badacz wskazuje wprawdzie na to, że celem satyry jest wpływanie „na postawę i poglądy czytelnika", a nawet na jego działania, nie uznaje jednak – odmiennie niż Grzeszczuk i Buchwald-Pelcowa – „postulatów pozytywnych" za jej element konstytutywny.

Przywołane definicje operacyjne, formułowane na potrzeby analizy konkretnego materiału literackiego, mają charakter nazbyt szczegółowy, uwzględniają bowiem te cechy satyry, które z szerszej perspektywy historycznoliterackiej okazują się fakultatywne. Z kolei próby uchwycenia tego, co stanowi o istocie zjawiska, ze względu na jego wielopostaciowość i historyczną zmienność prowadzą przeważnie do sformułowań o wysokim stopniu ogólności, w rodzaju „definicji roboczej" zaproponowanej przez Leonarda Feinberga w pracy *Introduction to Satire*: „Satyra jest ludyczno-krytycznym zniekształceniem tego, co znajome" („Satire is a playfully critical distortion of the familiar")[85]. W moim przekonaniu, chcąc przywrócić terminowi „satyra" neutralność, trzeba poprzestać na takich ogólnych, chociaż nieco mniej lapidarnych, definicjach. Przyjmuję więc, za Tomaszem Stępniem, że warunkiem *sine qua non* satyry jest „[k]rytyczny stosunek do świata wyrażony poprzez jedną z postaci komizmu (od patetycznego sarkazmu po subtelną ironię i *pure nonsens*)"[86]. Za trafne uważam również określenie satyry literackiej jako modelu świata i dyskursu[87]. Jak przekonująco dowodzi Paul Simpson w pracy *On the Discours of Satire. Towards a stylistic model of satirical humor*[88], kategoria „dyskursu" okazuje się bardzo poręczna w opisie złożonych relacji pomiędzy satyrykiem, odbiorcą i obiektem krytyki.

---

[85] L. Feinberg, *Introduction to Satire*, s. 19.

[86] T. Stępień, *„Satyra jaka jest każdy widzi?"*, s. 80.

[87] Tamże.

[88] P. Simpson, *On the Discours of Satire. Towards a Stylistic Model of Satirical Humor*, Amsterdam – Philadelphia 2003.

Przyjęta przez Simpsona perspektywa lingwistyczna pozwoliła na wypracowanie teoretycznego modelu satyry, którego zaletą jest – jak już wspomniałam w poprzednim rozdziale – uniwersalność, pozwalająca na wykorzystanie go w analizie nie tylko tekstów literackich i nieliterackich, ale w ogóle szeroko rozumianych tekstów kultury. Odwołując się do teorii z zakresu stylistyki, pragmatyki i analizy dyskursu, Simpson proponuje zdefiniowanie satyry jako praktyki dyskursywnej w rozumieniu Michela Foucaulta. Zdaniem badacza teoretycznoliterackim próbom opisania zjawiska, ograniczającym się do rozpatrywania satyry jako formy literackiej, towarzyszy tendencja do zawłaszczania terminu, a co za tym idzie do kanonizacji i generalizacji typu dyskursu, którego domeną nie jest wyłącznie literatura. Tymczasem refleksja teoretyczna nad satyrą wymaga „oderwania" jej od „literatury" i włączenia w kontekst dyskursów popularnych i populistycznych. Za inspirującą dla tak ukierunkowanych rozważań uznaje Simpson propozycję Foucaulta, sformułowaną w artykule *Kim jest autor?*, by pytania w rodzaju: „Kto rzeczywiście mówi?" czy „Co wysnuł z otchłani swojej wypowiedzi?" zastąpić innymi, a mianowicie: „Jakie są modalności istnienia tej wypowiedzi? Skąd się wzięła, jak krąży i jak można ją sobie przyswoić? Jakie miejsce będzie mógł zająć możliwy podmiot? Kto może wypełnić te różne funkcje podmiotu?"[89].

W zaproponowanym przez Simpsona modelu satyrę konstytuują trzy wzajemnie powiązane elementy zdefiniowane jako pozycje podmiotów wyznaczone przez reguły dyskursu w jego społecznym, kulturowym i politycznym wymiarze. Zachowując terminy tradycyjnie stosowane do opisu satyry, a mianowicie: satyryk, adresat oraz obiekt satyry, badacz przypisuje im inne znaczenia i wyraźnie podkreśla, że trzyelementowa struktura nie jest przez niego traktowana jako zespół zindywidualizowanych autorów, tekstów i przekazów („*messages*"), lecz reprezentuje bardziej abstrakcyjny

[89] M. Foucault, *Kim jest autor?*, przeł. M.P. Markowski, w: tegoż, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybrał i oprac. T. Komendant, Warszawa 1999, s. 219.

zestaw „umiejscowień podmiotów" (*„subject placements"*) w ujęciu Foucaulta. Wzajemne powiązania między tymi pozycjami podmiotów, otoczonymi przez płynne i niestabilne granice, pozostają ze sobą w konflikcie i mogą zostać w ramach dyskursu satyrycznego podane w wątpliwość. Siłą napędową satyry jest napięcie między pozycją A zajmowaną przez satyryka a pozycją C, w której znajduje się podmiot/obiekt satyry (*satirised (target)*). Oznacza to, że każde satyryczne zdarzenie dyskursywne jest aktywowane przez dezaprobatę A wobec dostrzeganych aspektów C. Co istotne, dezaprobata ta nie musi koniecznie dotyczyć konkretnego ludzkiego zachowania, gdyż jej obiektem mogą być również inne aspekty dyskursu, w tym także inna praktyka dyskursywna. Tym samym pozycja C nie powinna być traktowana jako odpowiadająca indywidualnej osobie. Ogólnie rzecz biorąc, dla satyry – podobnie jak dla wszelkiej twórczości humorystycznej – swoiste jest zakorzenienie w kulturze, instytucjach, postawach i wierzeniach, a co za tym idzie, również w przestrzeni dyskursu. Zasoby dyskursywne danej wspólnoty humorystycznej, obejmujące zarówno rejestry i gatunki, jak też różnorodne idiolekty i dialekty, stanowią językowy surowiec, z którego wytwarzany jest tekst satyryczny[90].

Według Simpsona związki między pozycjami podmiotów w dyskursie satyrycznym mogą być renegocjowane i przedefiniowywane. W przypadku „udanej" satyry dystans między pozycją A i pozycją B (zajmowaną przez odbiorcę) maleje, zwiększa się zaś odległość dzieląca obie te pozycje od obiektu satyry. Natomiast w przypadku satyry „nieudanej" interakcyjne konsekwencje są bardziej problematyczne, generalnie jednak dystans między pozycją A i B rośnie, podczas gdy odległość między pozycjami B i C ulega skróceniu.

Istotne jest również to, że w trakcie interakcji na linii nadawca – odbiorca możliwe są różne przesunięcia spowodowane zmianą

[90] P. Simpson, *On the Discours of Satire. Towards a Stylistic Model of Satirical Humor*, s. 85–86.

stylu lub przełączeniem się na inny kod. W dyskursie satyrycznym tego rodzaju przejścia są częste i gwałtowne, co nie pozostaje bez wpływu na proces odbioru. Odwołując się do koncepcji Ervinga Goffmana, rozróżniającego „ratyfikowane" i „nieratyfikowane" uczestnictwo w dyskursie, Simpson wskazuje, że odbiorca satyry zajmuje pozycję ratyfikowaną, zaś jej obiekt znajduje się zazwyczaj w pozycji uczestnika nieratyfikowanego, tj. takiego, do którego przekaz nie jest kierowany. Co więcej, w grze opartej na swoistej zmowie pomiędzy satyrykiem i odbiorcą wykorzystywane są strategie werbalne, które służą pomijaniu pozycji zajmowanej przez obiekt satyry. Niemniej jednak, podobnie jak w przypadku innych typów dyskursu, pozycje uczestników satyrycznego zdarzenia dyskursywnego podatne są na transformacje. Możliwa jest więc taka sytuacja, w której ratyfikowany interlokutor nie słucha. Intencja satyryczna nie zostaje wówczas zrealizowana, gdyż przekaz nie dociera do właściwego adresata. Może się również zdarzyć, że „obiekt" satyry „wsłuchawszy się" w nią usytuuje się niejako w pozycji odbiorcy, przy czym taka niezgodna z intencją satyryka transpozycja może mieć dla tego ostatniego daleko idące konsekwencje. Wreszcie możliwe są też takie – postrzegane przez Simpsona jako „niekanoniczne" – sytuacje, kiedy to obiektem satyry jest odbiorca (pokrywanie się pozycji B i C) lub też sam satyryk (pokrywanie się pozycji A i C)[91].

Nawiązując do koncepcji działań komunikacyjnych Jürgena Habermasa, według którego ich uczestnicy muszą respektować trzy uniwersalne roszczenia do ważności, a mianowicie do: 1) prawdziwości wypowiadanych zdań; 2) słuszności, czyli zgodności z obowiązującymi normami regulatywnymi; 3) szczerości „w odniesieniu do wyjawiania subiektywnych przeżyć"[92], za cechę swoistą dyskursu satyrycznego uznaje Simpson zdolność do problematyzowa-

[91] Tamże, s. 87–88.

[92] J. Habermas, *Pojęcie działania komunikacyjnego*, przeł. A.M. Kaniowski, „Kultura i Społeczeństwo" 1986, t. 30, nr 4, s. 42

nia swojego statusu jako dyskursu „szczerego" („*sincere*"). Innymi słowy warunkiem zrozumienia przez odbiorcę tekstu satyrycznego jest dostrzeżenie, iż roszczenie do szczerości zostało w nim zawieszone[93]. Sytuacja taka ma miejsce w przypadku satyry „kanonicznej". Jeśli natomiast warunek ten nie zostaje spełniony, mamy do czynienia z satyrą „nieudaną". Uwzględnia Simpson również i taki przypadek, w którym wbrew roszczeniu tekstu do szczerości odbiorca będzie postrzegał go jako podważający to roszczenie. W efekcie tekstowi w zamierzeniu autora niesatyrycznemu narzucony zostanie w procesie odbioru charakter satyryczny. Te dwa „niekanoniczne" przypadki dostarczają, zdaniem badacza, mocnych argumentów na rzecz tezy, że istota satyry nie zawiera się w jej szczególnym charakterze bytowym. Status „satyry" zostaje tekstowi nadany, a ów akt nadania zależy zarówno od sposobu, w jaki tekst ten jest odbierany i interpretowany, jak i od tego, jak jest wytwarzany i rozpowszechniany[94].

W procesie rozumienia satyry istotne są również roszczenia do prawdy i do słuszności założonych norm. Pierwsze stanowi więc refleks właściwej dyskursowi satyrycznemu „nieszczerości". Drugie z kolei wpływa na odbiór zdarzenia dyskursywnego jako satyrycznego w taki sposób, że w przypadku gdy zaprojektowany adresat satyry kwestionuje jej roszczenia do słuszności założonych norm (uznając na przykład za niestosowne ujęcie określonego tematu w konwencji żartobliwej), proces rozpoznawania satyry zostaje zablokowany. W takiej sytuacji roszczenie do słuszności założonych norm unieważnia roszczenie tekstu satyrycznego do „nieszczerości". Zrozumienie satyry zależy więc od zgody odbiorcy na uczestniczenie w strukturze pragmatycznej swoistej dla dyskursu humorystycznego, którego odmianę stanowi satyra, a także od tego, czy jej adresat akceptuje, czy też nie, zmienne wartości

---

93 P. Simpson, *On the Discours of Satire. Towards a Stylistic Model of Satirical Humor*, s. 165.

94 Tamże, s. 153, 184.

stanowiące podstawę strategii służących wywoływaniu efektu humorystycznego[95].

Funkcjonalność modelu satyry jako praktyki dyskursywnej demonstruje Simpson na materiale zaczerpniętym z pisma satyrycznego „Private Eye". Analizując teksty różniące się stopniem złożoności ich struktury, badacz próbuje dowieść, że w odniesieniu do dyskursu satyrycznego opozycja między poprawną i niepoprawną interpretacją nie znajduje zastosowania. Zdarzenie dyskursywne może przebiegać zgodnie z zamierzeniem satyryka bądź nie. To, czy tekst zostanie rozpoznany jako satyryczny, warunkowane jest zarówno jego strukturą, jak też pozycją zajmowaną przez odbiorcę, który może odmówić uczestnictwa w zdarzeniu dyskursywnym lub dokonać przemieszczenia obiektu satyry. Analizowane przez Simpsona przypadki odczytywania tekstów satyrycznych niezgodnie z intencją satyryka, wskazują na społeczne i kulturowe znaczenie satyry jako instytucjonalnie usankcjonowanej praktyki dyskursywnej, która ma swoje materialne konsekwencje dla jej uczestników.

Koncepcja satyry jako praktyki dyskursywnej pozwala spojrzeć na zjawisko satyry literackiej z nowej perspektywy. O użyteczności propozycji Simpsona decyduje przede wszystkim sposób ujęcia relacji między satyrykiem, odbiorcą i obiektem, a jej atutem jest również to, że pozwala na opis działania tekstów satyrycznych bez odwoływania się do światopoglądu satyryka. Jak zauważa badacz, wiązanie satyry z ideologią sprowadza się do tautologii. Nie ulega wątpliwości, że satyra jest ideologiczna, podobnie jak ideologiczny jest każdy dyskurs, dla analizy mechanizmów jej funkcjonowania nie ma to jednak znaczenia[96].

Zaproponowany przez Simpsona model jest dość uniwersalny, ale ma też pewne ograniczenia, związane ze specyfiką materiału, na którego podstawie został skonstruowany. Z tego też względu

95 Tamże, s. 172–174.

96 Tamże, s. 212.

zastosowanie go w analizie literackiej twórczości satyrycznej wymaga pewnych dopowiedzeń i modyfikacji. Otóż moim zdaniem nie zawsze w sytuacjach opisywanych przez badacza jako „niekanoniczne" zdarzenie dyskursywne przebiega niezgodnie z intencją satyryka. Powiedziałabym nawet, że w literaturze takie sytuacje, w których obiektem satyry jest odbiorca (pokrywanie się pozycji B i C) lub sam satyryk (pokrywanie się pozycji A i C), nie tylko są intencjonalne, ale też nie należą wcale do rzadkości. Co więcej zdarzają się i takie przypadki, kiedy czyniąc obiektem krytyki odbiorcę, satyryk wyraźnie sygnalizuje, że on sam również jej podlega. Praktykowanie satyry może, ale nie musi zasadzać się na przekonaniu, że krytykujący różni się od tych, których krytykuje. W moim przekonaniu świadomość własnej omylności jest nieodłącznym elementem postawy konsekwentnego satyryka, niezwykle trafnie scharakteryzowanej przez Gombrowicza w *Testamencie*:

> Nie, najmniejszego powołania nie miałem na mnicha, który wierzy. Boi się wierzyć, nie dopuszcza zwątpienia, utwierdza się w wierze. Teorie? Idee? Od zawsze wiedziałem, że to sita, przez które życie przecieka. A rola postępowego intelektualisty „zaangażowanego" i pouczającego ludzkość jaka ma być jej droga, wyglądała mi i zbyt pretensjonalnie i frywolnie. Pragnę mówić z panem o moim życiu w sposób możliwie najprostszy, więc tutaj przytoczę tylko najmniej skomplikowany z moich argumentów. Gdzież dyplom, mówiłem sobie, który mnie upoważnia do przewodzenia ludzkości, a nuż jestem głupcem, który wprowadza tylko zamęt i utrudnia innym pozytywną robotę? Czyż historia nie roi się od dusz szlachetnych, których nieposkromiona szlachetność narobiła okropnego bigosu i stała się zarzewiem długotrwałych mordobić? Pilnuj tedy własnego podwórka, nie zaglądaj do cudzych. Dla mnie, widzi pan, ten postulat, by przemawiać tylko we własnym imieniu, był nie tylko elementarnym warunkiem dobrego stylu, był także wyrazem mojej moralności i mego poczucia odpowiedzialności. (I, jak zawsze bywa, ujęto to na opak i poczytano mi skrupuł moralny za oschłość, egoizm i pychę.)[97]

[97] W. Gombrowicz, *Testament*, Warszawa 1990, s. 27–28.

Za dyskusyjne uważam zarówno twierdzenie Simpsona, że cechą swoistą tekstu satyrycznego jest zawieszenie roszczenia do szczerości, jak i – powiązaną z tym twierdzeniem – tezę o kluczowej roli ironii w dyskursie satyrycznym. Niewątpliwie realizująca się na wiele sposobów ironia, będąca jednym z podstawowych środków wyrazu krytycznego stosunku satyryka do obiektu komplikuje sytuację komunikacyjną i decyduje o płynności granic między pozycjami satyryka, odbiorcy i obiektu, nie może być jednak, uznana za element konstytutywny satyry. W kolejnym rozdziale zamierzam wykazać, że oparta na tym założeniu koncepcja tekstu satyrycznego nie jest wystarczająco uniwersalna, by uwzględnić strukturalną różnorodność utworów satyrycznych.

Rozdział III

Miejsce ironii w dyskursie satyrycznym

Analizę niekwestionowanych powiązań między satyrą i ironią niezmiernie utrudnia szeroki zakres znaczeniowy obu terminów. Nie chodzi tylko o to, że nie można się podjąć takiej analizy bez wyjaśnienia, jak się rozumie określane nimi zjawiska i na jakiej płaszczyźnie rozpatruje się łączące je związki. Mnogość koncepcji satyry i ironii podważa przede wszystkim zasadność wszelkich, opartych na myśleniu w kategoriach opozycji, prób wytyczenia wyraźnych granic między nimi. Nie ma zatem sensu pytać, co odróżnia satyrę od ironii, lecz należałoby się raczej zastanowić nad tym, na czym polega ich współdziałanie. Nie aspirując do wyczerpującej charakterystyki tych relacji, chciałabym się skupić w niniejszym rozdziale na problemie, który wydaje się kluczowy dla wyjaśnienia wzajemnych zależności między obu zjawiskami, a który sformułować można następująco: w jaki sposób ironia, rozumiana jako środek wyrazu, wpływa na czytelność intencji satyrycznej? Zasadnicze dla analizy tych zależności jest rozróżnienie ironii jako środka wyrazu i jako postawy[1]. Jak postaram się wykazać, złożony cha-

[1] Zob. P. Łaguna, *Ironia jako postawa i wyraz*, Kraków 1984; A. Doda, *Ironia i ofiara*, Poznań 2007. Bibliografia prac poświęconych ironii jest tak obszerna, że podejmując się analizy relacji między satyrą i ironią, siłą rzeczy musiałam dokonać wyboru i ograniczyć się do tych, które uznałam za istotne dla moich rozważań. Jako że koncentruję się w nich na ironii jako środku wyrazu, szczególnie inspirujące okazały się dla mnie studia dotyczące jej mechanizmów semantycznych oraz roli kontekstu

rakter tych powiązań, ujawniający się na poziomie wypowiedzi, pozwala uznać tendencję do przeciwstawiania postawy satyrycznej i ironicznej na płaszczyźnie światopoglądowej za daleko idące uproszczenie[2].

Ironia jako nośnik intencji satyrycznej

Bezpośrednim impulsem do rozważań na temat wpływu ironii na czytelność intencji satyrycznej stała się wzmiankowana w poprzednim rozdziale koncepcja tekstu satyrycznego zaproponowana przez Paula Simpsona. Opisując strukturę tekstu satyrycznego, badacz stawia sobie za cel pokazanie, w jaki sposób tego rodzaju tekst przekształca się w zdarzenie dyskursywne, którego przebieg nie zależy wyłącznie od satyryka. W ogólnym zarysie tekst taki składa się z dwóch przeciwstawnych względem siebie elementów: bazowego (*prime*) i dialektycznego (*dialectic*), określanych przez Simpsona jako opozycyjne szczeliny w dyskursie. Pierwszy ma charakter intersemiotyczny i funkcjonuje na zasadzie swoistego

---

w komunikacji ironicznej. Wymienić by tu należało następujące prace: W.C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, Chicago – London 1975; D.C. Muecke, *Irony and the Ironic*, London – New York, 1982; opublikowane w „Pamiętniku Literackim" 1986, z. 1 (przedrukowane później i opatrzone przedmową Michała Głowińskiego *Ironia jako akt komunikacyjny* w antologii *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002); artykuły: B. Alleman, *O ironii jako kategorii literackiej*, przeł. M. Dramińska-Joczowa; D.S. Muecke, *Ironia: podstawowe kwalifikacje*, przeł. G. Cendrowska; D. Sperber, D. Wilson, *Ironia a rozróżnienie między użyciem i przywołaniem*, przeł. M.B. Fedewicz; C. Kerbrat-Orecchioni, *Ironia jako trop*, przeł. M. Dramińska-Joczowa; D.S. Kaufer, *Ironia, forma interpretacyjna i teoria znaczenia*, przeł. M.B. Fedewicz; L. Hutcheon, *Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym*. Istony wpływ na mój sposób postrzegania ironii miało studium L. Hutcheon, *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, New York 1995, a także książki: C.D. Lang, *Irony/Humor. Critical Paradigms*, Baltimore – London 1988; C. Colebrook, *Irony*, New York 2004; Z. Mitosek, *Co z tą ironią?*, Gdańsk 2013.

[2] Takie przeciwstawienia, oparte na rozróżnieniu ironii krytycznej i ironii wątpiącej, wprowadza na przykład Zofia Mitosek. Zob. Z. Mitosek, *Co z ta ironią?*, s. 12.

„pogłosu” innego tekstu, gatunku, dialektu, rejestru, a także innej praktyki dyskursywnej. Z kolei element dialektyczny, jako ze swej istoty wewnątrztekstowy, występuje zazwyczaj jako drugi, chociaż może niekiedy pojawiać się równocześnie z elementem bazowym. Efektem zderzenia obu elementów jest inkongruencja zmuszająca odbiorcę do szukania „nowego punktu widzenia”[3].

Zarówno element bazowy, jak i dialektyczny są nośnikami ironii, realizującej się w dyskursie satyrycznym w trzech fazach i przejawiającej się w każdej z nich w odmienny sposób. Kwestionując uniwersalność zaproponowanego przez Dana Sperbera i Deirdre Wilson modelu ironii jako przywołania funkcjonującego na zasadzie echa (*echoic mention*)[4], tak zdefiniowaną ironię uznaje badacz za jeden z jej typów, który w dyskursie satyrycznym aktywowany jest przez element bazowy i wiąże się ściśle z jego intertekstualnym charakterem. Kluczowe dla tej fazy ironii jest to, że prawdziwy autor pozostaje ukryty i przemawia z zastępczej pozycji dyskursywnej zaadoptowanej przez tekst. Na zupełnie innej zasadzie funkcjonuje ironia określona przez Simpsona mianem opozycyjnej (*oppositional irony*), ujawniająca się w związanej z elementem dialektycznym fazie drugiej, w której dyskurs w zaskakujący sposób „zbacza” z wytyczonego kursu, czy to na skutek rozmyślnego nierespektowania maksym konwersacyjnych zdefiniowanych przez Grice’a czy też w wyniku zastosowania bardziej złożonych strategii generujących inkongruencję. O ile rozpoznanie elementu bazowego wiąże się z ogólną wiedzą o świecie, o tyle uchwycenie elementu dialektycznego warunkowane jest wiedzą o typowych strukturach tekstowych. We wzajemnym powiązaniu obu elementów zawiera się istota satyrycznego zdarzenia dyskursywnego. W rzeczywistości dostrzeżenie elementu dialektycznego jest często

---

[3] P. Simpson, *On the Discours of Satire. Towards a Stylistic Model of Satirical Humor*, Amsterdam – Philadelphia 2003, s. 90.

[4] Zob. D. Sperber, D. Wilson, *Ironia a rozróżnienie między użyciem i przywołaniem*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1.

– zwłaszcza w przypadku nieobecności jakichkolwiek wskazówek formalnych – zasadniczym sygnałem potwierdzającym status elementu bazowego, zaś stopień rozdźwięku między tymi elementami stanowi istotny współczynnik w procesie rozpoznawania tekstu satyrycznego jako takiego.

Podczas gdy w dwóch pierwszych fazach ironia generowana jest przez strukturę tekstu, w fazie trzeciej pojawia się ironia określana przez Simpsona jako „ironia z nadania" (*irony of conferral*). Oznacza to, że w fazie tej ironiczny charakter zostaje tekstowi przypisany przez odbiorcę w wyniku kolizji między uniwersalnymi roszczeniami ważnościowymi w rozumieniu Jürgena Habermasa: do prawdziwości wypowiadanych zdań, do słuszności opartej na zgodności z obowiązującymi normami regulatywnymi i do szczerości w wyrażaniu subiektywnych przeżyć. Zdaniem Simpsona zrozumienie tekstu satyrycznego uwarunkowane jest dostrzeżeniem przez odbiorcę, że roszczenie do szczerości zostało zawieszone. Z taką sytuacją mamy do czynienia w przypadku satyry „kanonicznej". Gdy warunek ten nie zostaje spełniony, mamy do czynienia z satyrą „nieudaną". Może się również i tak zdarzyć, że wbrew roszczeniu tekstu do szczerości odbiorca będzie postrzegał go jako podważający to roszczenie, w konsekwencji czego tekstowi w zamierzeniu autora niesatyrycznemu narzucony zostanie charakter satyryczny. Oba przypadki – niedostrzeżenie tego, że roszczenie do szczerości zostało zawieszone lub przypisanie tekstowi tego roszczenia wbrew autorskiej intencji – stanowią argumenty na rzecz tezy, że istota satyry nie zawiera się w jej szczególnym charakterze bytowym. W ujęciu Simpsona status „satyry" zostaje tekstowi nadany, a to z kolei zależy nie tylko od sposobu, w jaki tekst ten jest odbierany i interpretowany, ale też od tego, jak jest wytwarzany i rozpowszechniany.

Rola dwóch pozostałych roszczeń ważnościowych w procesie rozumienia satyry ujawnia się w drugiej kolejności. W przypadku gdy zaprojektowany adresat kwestionuje roszczenie do słuszności założonych norm, uznając na przykład za niestosowne ujęcie

określonego tematu w konwencji żartobliwej, proces rozpoznawania satyry zostaje zablokowany. Wówczas unieważnione zostaje roszczenie tekstu do nieszczerości aktywowane na płaszczyźnie jego struktury w efekcie zestawienia elementu bazowego z dialektycznym. Roszczenie do prawdy nabiera znaczenia w momencie, gdy odbiorca spostrzega, iż roszczenie do szczerości zostało zawieszone. Jeśli konsekwentnie uzna on, że zawieszeniu uległo również roszczenie do prawdziwości wypowiadanych zdań, mamy do czynienia z satyrą udaną. Gdy warunek ten nie zostanie spełniony, zdarzenie dyskursywne będzie przebiegało niezgodnie z intencją satyryka i może mieć dla niego daleko idące konsekwencje, na przykład w postaci oskarżenia o pomówienie czy też naruszenie dóbr osobistych. Zrozumienie satyry uwarunkowane jest więc zgodą odbiorcy na uczestniczenie w strukturze pragmatycznej swoistej dla satyry. Zależy również od tego, czy jej adresat akceptuje, czy też nie, zmienne wartości stanowiące podstawę strategii służących wywoływaniu efektu humorystycznego.

Generalnie trudno nie zgodzić się z Simpsonem, że o zgodnym z intencją satyryka przebiegu zdarzenia dyskursywnego decyduje poczucie odbiorcy, że akceptowane przez niego normy nie zostały naruszone oraz – stosunkowo często – dostrzeżenie przez niego faktu, iż dany tekst nie powinien być odczytywany dosłownie. Niemniej jednak odwoływanie do koncepcji Habermasa w celu wyjaśnienia mechanizmów determinujących rozumienie satyry, zażywszy na fakt, że budując swoją teorię nie uwzględnił on w ogóle humoru, wydaje się pomysłem niefortunnym[5]. Szczególnie problematyczne jest uznanie za cechę konstytutywną dyskursu sa-

[5] Trzeba tu odnotować, że Simpson zdaje sobie sprawę z kontrowersyjności połączenia koncepcji dyskursu Michela Foucaulta i Jürgena Habermasa, które – jak sam zauważa są – są niekompatybilne na płaszczyźnie politycznej i filozoficznej. Decyzję o wykorzystaniu elementów tak odmiennych koncepcji w analizie dyskursu satyrycznego tłumaczy specyfiką tego dyskursu, który jest zróżnicowany modalnie (*polymodal*) i wielowartościowy (*multivalent*). Właściwości te usprawiedliwiają zdaniem badacza budowanie aparatury analitycznej z komponentów pozostających w stosunku dialektycznym. Simpson wskazuje również na łączący koncepcje Fo-

tyrycznego zawieszenia roszczenia do szczerości i powiązanie go z ironią.

Wskazując słabe strony zaproponowanej przez Simpsona koncepcji tekstu satyrycznego jako struktury złożonej z dwóch przeciwstawnych elementów, kwestionuję jedynie jej uniwersalność. Nie przeczę, że w ograniczonym zakresie sprawdza się ona w analizie utworów satyrycznych funkcjonujących w różnych przestrzeniach komunikacji, nie tylko w ramach pism humorystycznych, jakim jest „Privet Eye", stanowiące źródło analizowanych przez Simpsona tekstów, ale też w obszarze literatury, otwartej na najróżniejsze praktyki dyskursywne. Bez trudu można wskazać utwory literackie, których satyryczność zasadza się na dwufazowej ironii ewokowanej przez element bazowy (na zasadzie przywołania) oraz przez element dialektyczny (w formie opozycji). Przypadek najbardziej ewidentny skonstruowanych na tej zasadzie tekstów satyrycznych stanowią utwory oparte na parodii. Za przykład może tu posłużyć wiersz Stanisława Barańczaka *Wypełnić czytelnym pismem*:

> Urodzony? (tak, nie, niepotrzebne
> skreślić); dlaczego „tak"? (uzasadnić); gdzie,
> kiedy, po co, dla kogo żyje? z kim się styka
> powierzchnią mózgu, z kim jest zbieżny
> częstotliwością pulsu? krewni za granicą
> skóry? (tak, nie); dlaczego
> „nie"? (uzasadnić); czy się kontaktuje
> z prądem epoki? (tak, nie); czy pisuje listy do
> samego siebie? (tak, nie); czy korzysta
> z telefonu zaufania? (tak,
> nie); czy żywi
> i czym żywi nieufność? skąd czerpie
> środki utrzymania się w ryzach
> nieposłuszeństwa? czy jest posiadaczem majątku
> trwałego lęku? znajomości obcych

---

ucaulta i Habermasa element, jakim jest powoływanie przez obu teoretyków dyskursu na prace Johna Searle'a [zob. P. Simpson, *On the Discours of Satire. Towards a stylistic model of satirical humor*, s. 213–214].

ciał i języków? ordery, odznaczenia,
piętna? stan cywilnej odwagi? czy zamierza
mieć dzieci? (tak, nie); dlaczego
„nie"?[6]

Utwór Barańczaka jest wpisującym się w dyskurs satyryczny tekstem poetyckim, który można odczytać jako satyrę konkretną, wymierzoną w opresyjny system polityczny, ale też jako krytyczną refleksję nad sensem ludzkiej egzystencji. Konstrukcja wiersza zasadza się na przywołaniu formy kwestionariusza osobowego (jaki np. trzeba było wypełnić w czasach PRL-u, składając wniosek o paszport) i równoczesnym jej przekształceniu, polegającym na amplifikacji i transformacji typowych dla tego rodzaju formularza pytań w pytania metaforyczne, które stają się nośnikiem nieprzewidzianych w jego ramach treści. Odwołując się do terminologii Simpsona, można powiedzieć, że w strukturze tego tekstu występuje zarówno element bazowy, reprezentowany przez gatunek urzędowo-kancelaryjny, jak też element dialektyczny, którym są poetyckie metafory. Ironia dochodzi do głosu już w pierwszych wersach w wyniku zderzenia dwóch nieprzystających do siebie stylów, a istotną rolę w jej generowaniu odgrywają przerzutnie eksponujące dysonans stylistyczny i uwydatniające strukturę metafor powstałych w efekcie przekształcenia klisz językowych („z kim się styka / powierzchnią mózgu", „krewni za granicą / skóry", „czy się kontaktuje / z prądem epoki", „czy żywi / i czym żywi nieufność", „skąd czerpie / środki utrzymania się w ryzach / nieposłuszeństwa", „czy jest posiadaczem majątku / trwałego lęku", „znajomość obcych / ciał i języków"). Wpisując pytania o charakterze egzystencjalnym w nieadekwatną dla nich formę kwestionariusza osobowego, Barańczak nie tylko wskazuje na niemożność udzielenia na nie prostych odpowiedzi. Z ironicznych, opartych na grze słów, metafor, za pośrednictwem których poeta formułuje te pytania, wyłania się pesymistyczny obraz ludzkiej egzystencji, świad-

[6] S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, Kraków 2006, s. 94.

czący o powątpiewaniu w jej sens (co podkreślają dwa ostatnie pytania: „czy zamierza / mieć dzieci? (tak, nie); dlaczego / «nie»?”), a zarazem prowokujący odbiorcę do refleksji nad własnym życiem. Utwór ten stanowi doskonały przykład satyry konkretnej wyraźnie zakorzenionej w określonych realiach historycznych, a zarazem uniwersalnej.

Parodia jest niewątpliwie jedną ze strategii najczęściej wykorzystywanych w tekstach satyrycznych, a oparte na niej utwory doskonale wpisują się w zaproponowany przez Simpsona model. Powiązania między satyrą i parodią są jednak na tyle złożone, że wymagają osobnego omówienia i dlatego zajmę się tą kwestią w następnym rozdziale. Teraz natomiast chciałabym się przyjrzeć takim sposobom ewokowania ironii, w wyniku których powstają teksty satyryczne o strukturze odmiennej od opisanej przez Simpsona.

Nie tylko gatunki (literackie i nieliterackie), różnorodne style czy konkretne teksty stanowią tworzywo literackich utworów satyrycznych. Nie mniej funkcjonalne jako formy artykulacji intencji satyrycznej są praktyki polegające na wykorzystaniu cytatów dosłownych, których wprowadzenie w zaskakujący kontekst (na przykład włączenie do tekstu poetyckiego) ewokować może ironię o różnym odcieniu i natężeniu krytycyzmu, zależnym od siły kontrastu wywołanego zderzeniem cytatu z otaczającymi go fragmentami tekstu. Silny efekt dysonansowy wywołują na przykład „cytaty z rzeczywistości”[7], do których zaliczyć można nie tylko wiadomości prasowe, ale też informacje przekazywane za pośrednictwem innych mediów oraz wypowiedzi „podsłuchane”. Jak zauważa Ryszard Nycz, podstawową funkcją tego rodzaju cytatów w tekstach literackich jest ewokacja realności zasadzająca się na iluzji „czystej referencjalności”[8]. Funkcja ta stanowi fundament dla zależnej od niej funkcji instrumentalnej, ujawniającej się wówczas, gdy wiadomości prasowe (i nie tylko), „traktowane [...] jako repertuar danych fakto-

[7] R. Nycz, *„Cytaty z rzeczywistości”. Funkcje wiadomości prasowych w literaturze*, w: tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995.

[8] Tamże, s. 229.

graficznych, technik przekazów, rozpoznawalnych stylów" służą celom zarówno artystycznym, jak też poznawczym czy perswazyjno-ideologicznym[9]. W dwudziestoleciu międzywojennym korzystali z niej przedstawiciele różnych kierunków artystycznych – futuryści, artystyczni propagandziści, surrealiści, skamandryci, a także twórcy niestowarzyszeni. Za najwybitniejszy powstały w tym czasie utwór wyzyskujący tę funkcję w celach artystyczno-krytycznych uznaje Nycz *Bal w Operze* Juliana Tuwima, przywołując jako przykład fragment X części poematu, w której język ówczesnej propagandy prasowej posłużył generalnej krytyce „ideologii państwowej oraz związanego z nią modelu kultury"[10]. Nie tylko jednak w części X Tuwim wykorzystuje „cytaty z rzeczywistości". W kolejnej XI za ich pośrednictwem wyszydza sanacyjną ideologię, pokazując jednocześnie daleko idące konsekwencje jej wszechobecności:

> Płynie na czcionki drukarska farba:
> IDE
> OLO
>   „Ile
>   Rabarbar?"
> Karna
> Kadra
> Ducha
> Czynu
>   „Proszę za dziesięć groszy kminu"
> Miecz
> Krzyż
> Duch
> Dziejów
>   „Proszę za dziesięć groszy kleju"
> Ducha
> Dziejów
> Karne
> Kadry
>   „Proszę za dziesięć groszy musztardy"

---

[9] Tamże, s. 233.

[10] Tamże.

Czerep rubaszny
Paw narodów
„Proszę za dziesięć groszy lodów”
Jeden
Tylko
Jeden
Cud
– „Ober, jeszcze butelkę na lód!”
I bac! bac!
I plac opustoszał,
I do bramy wloką truposza.
I bac, bas! zza rogu, z sieni,
I w bruk, w bruk tętniącemi
Kopytami bac po głowie
Ka
Wa
Le
Ryjskimi!
Raz!
Dwa!
Hurra, panowie!
Malo, panowie!
Brawo, panowie!
I bac, bac!
Słońce na ziemi!
Człowiek na ziemi!
I krew na ziemi![11]

Zarejestrowane „głosy” zostały zestawione na zasadzie silnego kontrastu prowadzącego do deformacji, wzmocnionej przez ostry rytm, komiczne rymy i gwałtowne przejścia między kolejnymi obrazami. Oddając głos rzeczywistości, jednocześnie Tuwim poddaje ją tak daleko idącej transformacji, że wykracza poza ramy realizmu „krzywego zwierciadła”. Powstały w ten sposób obraz współtworzy wyłaniającą się z całego poematu groteskowo-apokaliptyczną wizję.

[11] J. Tuwim, *Bal w Operze*, w: tegoż, *Wiersz wybrane*, Wrocław 1986, s. 272–273.

O szerokim zakresie możliwości artystycznego wyzyskania wiadomości prasowych w funkcji instrumentalnej świadczy według Ryszarda Nycza twórczości pisarzy tak różnych, jak Borowski, Buczkowski, Herbert, Mackiewicz, Różewicz, Szymborska, Aderman czy Skrzyposzek[12]. Warto odnotować, że także w ramach twórczości jednego pisarza „cytaty z rzeczywistości" mogą być sfunkcjonalizowane na wiele sposobów, czego doskonałym przykładem jest poezja Różewicza. Posługiwanie się „cytatami z rzeczywistości" stanowi jedną z wielu odmian praktykowanego przez poetę przepisywania, które ściśle łączy się z jego dążeniem do poszerzania granic poezji, wynikającym – jak postaram się wykazać w ostatnim rozdziale – nie tylko z krytycznej postawy wobec świata, ale też z autokrytycyzmu. Poeta, określający siebie jako realistę, wprowadzając do swoich utworów cytaty zaczerpnięte z różnych mediów (prasy, radia, telewizji), skutecznie wyzyskuje funkcję ewokacji realności jako fundament krytycznej refleksji nad różnymi aspektami rzeczywistości. Stopień wyrazistości intencji satyrycznej oraz ton krytyki zależy przede wszystkim od jej obiektu. W stosunku do popkultury Różewicz jest szyderczy, a swoją dezaprobatę manifestuje, przedrzeźniając język massmediów w sposób bardzo dosadny, jak to czyni chociażby w wierszu *Walentynki (poemat z końca XX wieku)*. Ostry i prowokacyjny bywa także wówczas, gdy obrazuje kondycję współczesnego człowieka i stawia pytania o źródło zła. Na przykład w zamieszczonym w tomie *Płaskorzeźba* wierszu *Świniobicie*, dedykowanym „Jerzemu Nowosielskiemu na pamiątkę rozmów o zabijaniu zwierząt", zderzając informacje zaczerpnięte z prasy, poeta bezlitośnie obnaża ludzką hipokryzję. Satyryczna intencja wiersza ujawnia się już w pierwszej zwrotce, będącej sygnalizowanym kursywą przywołaniem „cudzej myśli" bez wskazania jej autora, którym jest Jerzy Stanisław Lec, a więc potraktowanej jako „skrzydlate słowa":

---

[12] R. Nycz, *„Cytaty z rzeczywistości". Funkcje wiadomości prasowych w literaturze*, s. 234.

Pamiętajcie o tym, że jeśli djabeł
chce kogoś kopnąć, nie uczyni tego
swym końskim kopytem,
lecz swą ludzką nogą.

Otwierający utwór aforyzm, przewrotnie łączący zło symbolizowane przez diabła z pierwiastkiem ludzkim, wpisuje się w strategię prowokacji, która w *Świniobiciu* służy krytycznej refleksji nad granicami współczucia okazywanego zwierzętom przez człowieka. Streściwszy w jednym zdaniu przeczytany w szwajcarskim dzienniku artykuł o biednych świniach cierpiących w przeczuciu śmierci, Różewicz, parodiując jego „humanitarny" ton, napomyka o losie polskich świń, równie wrażliwych „jak ich szwajcarskie siostry", często umierających na zawał serca w trakcie drogi „do szlachtuza", a następnie wtrąca „rzeczową" uwagę na temat związku między świniobiciem a polską tradycją:

„świniobicie" łączy się w naszym
kraju z narodzinami i śmiercią
z chrztem pogrzebem
a nawet pierwszą komunią

by z kolei, przytaczając fragment rozmowy dziennikarza z kardiologiem Zbigniewem Religą, gwałtownie przejść do kwestii przeszczepiania organów zwierzęcych człowiekowi:

czytałem w „Polityce" artykuł
o przeszczepieniu serca świni
młodemu człowiekowi

– Dlaczego zdecydował się pan
akurat na serce świni? – pyta dziennikarz
– Ze względu na najodpowiedniejsze rozmiary
– odpowiada doc. Zbigniew Religa
ze Śląskiej Akademii Medycznej –
były to młode osobniki
o wadze od 80 do 100 kg –
tak, aby serca były ludzkich rozmiarów...

również Kościół w pełni akceptuje
wszystkie przeszczepy, z wyjątkiem
transplantacji mózgu i narządów rodnych...

Satyryczność początkowych partii wiersza zasadza się na zaznaczającej się dosyć subtelnie ironii, ewokowanej przez kontrastowe zestawienie fragmentów o odmiennej tonacji i treści, a obnażającej „wielowymiarowość" stosunku człowieka do świni. Na tej subtelnej ironii Różewicz jednak nie poprzestaje, jakby powątpiewał w skuteczność oddziaływania uzyskanego w taki sposób efektu ironicznego. W dalszej części *Świniobicia* ironia manifestuje się bardziej wyraziście. „Notatki z lektury" przechodzą w sarkastyczny okrzyk na cześć świni „przyjaciółki ludzi" i wszystkich świń zjedzonych „przez ludzkość od stworzenia świata", zwieńczony kąśliwym pytaniem:

ileż świńskich serc nerek
ileż świńskich nóżek
zostanie przeszczepionych
do końca XX wieku

Sarkastyczny ton utrzymuje się do końca utworu, wzmacniając ironię ewokowaną za pośrednictwem pytań retorycznych, stawianych przez pozbawionego złudzeń „moralistę", przewrotnie wykorzystującego przyklejoną mu etykietkę:

jako moralista pytam

czy znajdzie się choć jeden
człowiek który chorej świni
odda swoje serce mózg
lub nerkę

kiedy ludzkość dojrzeje
do takiej miłości
aby powiedzieć
siostro moja świnio

kiedy wystawimy w Genewie
przed siedzibą narodów zjednoczonych
pomnik
świni z prosiętami

Konkurs na pomnik świni
„uważam za otwarty"[13]

Ironia dochodząca do głosu w wyniku bezpośredniego i pośredniego przywołania „cudzego słowa" jest niewątpliwie istotnym nośnikiem satyryczności w *Świniobiciu*, nie można jednak powiedzieć, że podmiot przemawia tu z zastępczej pozycji dyskursywnej, ponieważ utwór jako całość nie został skonstruowany na zasadzie „pogłosu" innego zdarzenia dyskursywnego. W wierszu wyraźnie zaznacza się obecność tożsamego z autorem „ja" mówiącego, wplatającego „cytaty z rzeczywistości" w swój monolog, a efekt ironiczny jest osiągany nie tylko w wyniku ich kontekstowego zderzenia, ale też za pośrednictwem pytań retorycznych, organizujących drugą część utworu, który ma strukturę hybrydyczną, wykraczającą poza ramy zaproponowanej przez Simpsona koncepcji tekstu satyrycznego. Struktury tej nie można, moim zdaniem, opisać jako opartej na przeciwstawieniu elementu dialektycznego poprzedzającemu go elementowi bazowemu, który jest „pogłosem" innego zdarzenia dyskursywnego. Bardziej adekwatna wydaje się w tym przypadku kategoria „kolażu tekstowego", określająca – w ujęciu Ryszarda Nycza – technikę komponowania tekstów z „jednostek gotowych, zachowujących ślady swego pochodzenia i znaczenia z macierzystego kontekstu"[14]. Mimo iż znaczenia te ulegają istotnym modyfikacjom, a nawet bywają kwestionowane, „nigdy nie są całkowicie zacierane pod wpływem interakcji z ogółem znaczeń kontekstowych innych współtworzących utwór

---

[13] T. Różewicz, *Świniobicie*, w: tegoż, *Płaskorzeźba*, Wrocław 1991, s. 93–95.

[14] R. Nycz, *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*, w: tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, s. 224.

jednostek"[15]. Jak zauważa Nycz, czynność cytowania, stanowiącą o specyfice tej techniki, „da się [...] rozłożyć na dwie prymarne, skorelowane ze sobą operacje: powtórzenie jednostki pochodzącej z danego kontekstu, które jest semantycznym przekształceniem dzięki zestawieniu jej z elementami kontekstu innego"[16]. W wyniku tych działań elementy składające się na kolaż tekstowy, „zostają wyswobodzone ze swych macierzystych kontekstów" i w ramach nowego układu „mogą uzyskać wartość symboliczną", będącą wypadkową „aktualizacji semantycznego potencjału oraz uruchomieniu rozległego procesu konotacyjnego". Co istotne: „Zasada cudzysłowości tworzywa sprawia, iż także «własny» tekst autora podlega owemu «efektowi obcości», sytuują się na wspólnej z innymi płaszczyźnie wypowiedzi. Komentarz jest aspektem użytej metody"[17].

W *Świniobiciu* Różewicz, wykorzystując poetykę kolażu, pozwala sobie na bezpośrednie komentarze i ewokuje ironię także przy pomocy innych środków, wzmacniających jej czytelność, w wyniku czego utwór zaczyna ciążyć w stronę publicystyki. Znacznie bardziej subtelnie poeta posługuje się tą techniką w wierszu *Gawęda o poetach (fragmenty)*, w którym ironia dochodzi do głosu jedynie w efekcie interakcji z kontekstem „cytatów z rzeczywistości" wplatanych na zasadzie swobodnych skojarzeń w liryczną relację z pobytu na Krymie:

Wczoraj po południu
żółtym stateczkiem
wypełnionym turystami
jak dynia pestkami
popłynąłem do Gurzufu
aby wesprzeć się post-romantycznie
na Ajudahu-Skale
(sto pięćdziesiąt lat po Adamie)

[15] Tamże.

[16] Tamże, s. 196.

[17] Tamże.

Niedźwiedzia Góra
czarna z pyskiem zanurzonym w morzu
liże leniwe fale

w słowach „przewodniczki"
ożyły cienie
Puszkina Mickiewicza Olizara
Słowa słowa
Słowa sól na wargach

. . . .
Ośmielam się przy tym prosić
o wydanie mi zapomogi
przyznanej z Najwyższej łaski
Waszej Wysokości pokorny sługa
Adam Mickiewicz
kandydat filozofii
od urzędnika XII klasy Adama Mickiewicza
prośba
czynownika 12 kłassa Adama Mickiewicza
proszenie . . . .

Włączyłem telewizję

reportaż z magazynu
odzieży damskiej
modele
kremplina
modele dla „połnych żenszczyn"
przyjemny model
żywe barwy
model noworoczny
szeroka forma rękawów
numery 44–52
            54–60
. . . .
sekretarz kolegialny
Aleksander Puszkin
opowiadał
Cesarz przybył niespodziewanie
powiedział do mojej żony

«Co jest przyczyną,
że pani mąż nie przyszedł
buty czy guziki»
(miał na myśli guziki
przy mundurze)...
Stara hrabina Bobrińska
usiłowała mnie wytłumaczyć,
mówiąc, że istotnie nie miałem
przyszytych guzików
. . . .
. . . .
Mianujemy miłościwie
radcę tytularnego Puszkina
podległego
Ministerstwu Spraw Zagranicznych
kamerjunkrem naszego dworu...[18]

Wyróżnione kursywą fragmenty najprawdopodobniej nie są cytatami dosłownymi, lecz przetłumaczonymi z języka rosyjskiego parafrazami. Znaczący jest tu jednak sam akt cytowania[19], jak i faktograficzny charakter przywołanych tekstów (list, wspomnienie, dokument mianowania na określone stanowisko). Rezygnując z komentarza, poeta jedynie ukierunkowuje odbiorcę i delikatnie skłania go do krytycznej refleksji. Zaznaczająca się subtelnie ironia zostaje złagodzona przez tonację elegijną[20]. Na marginesie warto zauważyć, że swobodną, gawędową formą wiersz aktualizuje i zarazem modyfikuje klasyczną, gatunkową odmianę satyry ufundowaną przez Lucyliusza, a do perfekcji doprowadzoną przez Horacego.

---

[18] T. Różewicz, *Gawęda o poetach*, w: tegoż, *Płaskorzeźba*, s. 99–103.

[19] Zob. W. Bolecki, *Historyk literatury i cytaty*, w: tegoż, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1998, s. 27.

[20] Kategorią „elegijności ironicznej" posłużyła się w odniesieniu do poezji Różewicza Anna Legeżyńska. Zob. A. Legeżyńska, *Tadeusz Różewicz o bylejakości*, w: tejże, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999.

Zanalizowane powyżej przykłady wskazują na ograniczoną funkcjonalność Simpsonowskiej koncepcji tekstu satyrycznego jako struktury złożonej z dwóch przeciwstawnych elementów: bazowego i dialektycznego. Trudne do obronienia jest też twierdzenie badacza, że w tekście satyrycznym ironia realizuje się zawsze w dwóch fazach – najpierw poprzez formę przywołania, następnie zaś na zasadzie opozycji. W odniesieniu do utworów wykorzystujących technikę kolażu teza ta daje się jeszcze obronić, nie sprawdza się jednak w przypadku takich tekstów, jak znajdujący się w tomiku poetyckim *Nowe xenie (i elegie)* Ryszarda Krynickiego epigramatyczny wiersz *Full wypas (w Internecie)*:

„Full wypas: Norwid.
Komplet. Pięć tomów w futerale.
Wyglądają na nieczytane"[21].

Efekt ironiczny poeta osiąga poprzestając na opatrzeniu tytułem „cytatu z rzeczywistości" i wprowadzeniu w zaskakujący kontekst, jaki stanowi dla niego tom poetycki. W tym przypadku ironia realizuje się nie w ramach struktury tekstu, ale na jego styku z kontekstem, wydobywającym dwuznaczność zacytowanego ogłoszenia. Za pośrednictwem prostego chwytu Krynicki prowokuje odbiorcę do refleksji nad rolą poezji we współczesnym świecie. W podobny sposób poeta sygnalizuje swój krytyczny stosunek do rzeczywistości w innych, sąsiadujących z przywołanym, wierszach. Na tej samej zasadzie skonstruowany jest poprzedzający go utwór, zatytułowany *Bezpłatne*:

„BANK TWARZY

szuka nowych twarzy
do reklam i filmów
reklamowych.

CASTINGI BEZPŁATNE!"[22]

---

[21] R. Krynicki, *Full wypas (w Internecie)*, w: tegoż, *Kamień, szron*, Kraków 2005, s. 80.

[22] Tamże, s. 79.

Nieco inaczej, jako „mozaika" cytatów, skomponowany został zamieszczony po *Full wypasie*, wiersz *Godzina szczytu (w tramwaju nr 8)*, w którym Krynicki, rejestrując zasłyszane fragmenty „cudzych" słów, oddaje „głos" rzeczywistości:

> „... potem księgowy spuścił mnie po brzytwie..."
> „... sorrki, nie kumam, o co tutaj biega..."
> „... Jola to zajebiście pokręcona laska..."
> „Dziękuję, postoję, jeszcze jestem na chodzie."[23]

Odnotowania wymaga również fakt, że obecność żywiołu satyrycznego w tomiku *Nowe xenie (i elegie)* zapowiada już sam jego tytuł, sytuujący zebrane w nim utwory na tle tradycji literackiej wywodzącej się ze starożytności, a ufundowanej przez Marcjalisa, który część swoich epigramatów, ofiarowywanych gościom jako dodatek do prezentów, określał jako *xenie*[24].

Sposoby ewokowania satyryczności bez udziału ironii

Nie ulega kwestii, że przejawiająca się w różnych formach ironia może być zasadniczym komponentem satyry, trudno jednak zgodzić się z tezą Paula Simpsona, że stanowi ona element konstytutywny tekstu satyrycznego. Przede wszystkim twierdzenie to zostało sformułowane na podstawie zbyt skromnego materiału analitycznego, zaczerpniętego z pisma satyrycznego preferującego określoną poetykę. Dowodząc, zresztą słusznie, że literatura nie jest wyłączną domeną dobrej satyry, badacz ignoruje rozpoznania w zakresie technik stosowanych przez satyryków dokonane przez

[23] Tamże, s. 81.

[24] Zob. hasło „Xenia", w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 794.

autorów prac poświęconych literackim przejawom zjawiska[25]. Analizowane przez niego przykłady reprezentują tylko jeden z typów tekstów satyrycznych, a mianowicie takich, które zasadzają się na parodii, polegającej – jak to ujmuje Linda Hutcheon – na „różnicującym powtórzeniu"[26], wyzyskującym ironię jako sygnał krytycznego dystansu wobec przywołanego tekstu, gatunku czy stylu. Jako teksty operujące ironią, utrudniającą identyfikację obiektu krytyki, a tym samym komplikującą sytuację komunikacyjną między satyrykiem a odbiorcą, dostarczają one mocnych argumentów na rzecz tezy o płynności granic między pozycjami podmiotów w dyskursie satyrycznym, ale ze względu na swoją specyfikę nie mogą stanowić podstawy do formułowania ogólnej koncepcji tekstu satyrycznego. Satyra jest zjawiskiem tak amorficznym, że wszelkie próby skonstruowania uniwersalnego modelu takiego tekstu wydają się z góry skazane na niepowodzenie. To, że satyrycy wykazują predylekcję do adaptowania na własne potrzeby tekstów, gatunków, stylów literackich i nieliterackich, nie może przesłaniać faktu, iż konstytutywny dla satyry krytyczny stosunek do świata wyraża się również w formach, które nie mieszczą się w proponowanym przez Simpsona modelu, ponieważ element bazowy, funkcjonujący na zasadzie „pogłosu" innych zdarzeń dyskursywnych, zazwyczaj w nich nie występuje. Obywają się bez niego należące do stałego repertuaru pism satyrycznych małe formy takie, jak aforyzmy czy utwory epigramatyczne, których satyryczny potencjał zasadza się na zwięzłości sprzyjającej efektom komicznym opartym na antynomiach, paradoksach, grze słów i zaskakujących puentach. Oto kilka przykładów z *Piórek* Jana Sztaudyngera, mistrza

[25] Wśród przywołanych przez Simpsona prac badaczy prezentujących jego zdaniem „tradycyjne" podejście do satyry, postrzeganej jako forma literacka, zabrakło takich klasycznych studiów, jak *Anatomy of Satire* Gilberta Highte'a (Princeton 1972) czy *Introduction to Satire* Leonarda Freinberga (Ames, Iowa 1967), w których techniki te zostały scharakteryzowane.

[26] L. Hutcheon, *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, przeł. A. Wojtanowska, W. Wojtowicz, Wrocław 2007, s. 64.

satyry lapidarnej, wynalazcy takich nowych odmian fraszki, jak „piórka" czy „ucinki":

Mistyk
Wystygł.
Wynik:
Cynik.

[*Bajka o cyniku*][27]

Na wazelinie
Wypłynie.

[*Proroctwo*][28]

Zero do zera,
A będzie kariera.

[*Reguły sitwy*][29]

Z niejednego znać oblicza,
Że nie myśli, lecz oblicza.

[Kalkulatorzy][30]

W ramach modelu zaproponowanego przez Simpsona nie mieszczą też fraszki portretujące ludzkie typy w bardziej rozbudowanej formie, jak na przykład *Na krytyka* Juliana Tuwima:

Oto krytyk, który idealnie
Umie geniusz połączyć z głupotą,
Każdym słowem dowodząc genialnie,
Że jest bardzo wybitnym idiotą[31].

W przypadku gdy obiektem satyry jest zjawisko pozajęzykowe, takie jak: sytuacja, ludzkie zachowanie czy postawa życiowa, element funkcjonujący na zasadzie „pogłosu" innych zdarzeń dyskursywnych wcale nie musi występować w strukturze tekstu satyrycz-

---

27 J. Sztaudynger, *Piórka*, Kraków 1980, s. 61.

28 Tamże, s. 62.

29 Tamże, s. 70.

30 Tamże, s. 77.

31 J. Tuwim, *Jarmark rymów*, Warszawa 1991, s. 157.

nego, a jeśli nawet się pojawia, ewokując lokalnie ironię, trudno uznać go za składnik podstawowy. Za przykład może tu posłużyć wiersz Juliana Tuwima *Mieszkańcy*:

Straszne mieszkania. W strasznych mieszkaniach
Strasznie mieszkają straszni mieszczanie.
Pleśnią i kopciem pełznie po ścianach
Zgroza zimowa, ciemne konanie.

Od rana bełkot. Bełkocą, bredzą,
Że deszcz, że drogo, że tamto.
Trochę pochodzą, trochę posiedzą,
I wszystko widmo. I wszystko fantom.

Sprawdzą godzinę, sprawdzą kieszenie,
Krawacik musną, klapy obciągną
I godnym krokiem z mieszkań – na ziemię,
Taką wiadomą, taką okrągłą.

I oto idą, zapięci szczelnie,
Patrzą na prawo, patrzą na lewo.
A patrząc – widzą wszystko oddzielnie:
Że dom... że Stasiek... że koń... że drzewo...

Jak ciasto biorą gazety w palce
I żują, żują na papkę pulchną,
Aż papierowym wzdęte zakalcem,
Wypchane głowy grubo im puchną.

I znowu mówią, że Ford... że kino...
Że Bóg... że Rosja... radio, sport, wojna...
Warstwami rośnie brednia potworna
I w dżungli zdarzeń widmami płyną.

Głowę rozdętą i coraz cięższą
Ku wieczorowi ślepo zwieszają.
Pod łóżka włażą, złodzieja węszą,
Łbem o nocniki chłodne trącając.

I znowu sprawdzą kieszonki, kwitki,
Spodnie na tyłkach zacerowane,
Własność wielebną, święte nabytki,
Swoje, wyłączne, zapracowane.

Potem się modlą: „...od nagłej śmierci...
...od wojny ...głodu ...odpoczywanie"
I zasypiają z mordą na piersi
W strasznych mieszkaniach straszni mieszczanie[32].

Utwór Tuwima jest tekstem satyrycznym, w którym krytyczny stosunek podmiotu do obiektu, zaznaczający się bardzo wyraźnie już w dwóch pierwszych wersach w efekcie zastosowanych powtórzeń, wyraża się poprzez sposób prezentacji tytułowych bohaterów. Posługując się określeniem Michaiła Bachtina, można powiedzieć, że mamy tu do czynienia z „obrazową negacją". Wiersz ma formę rozbudowanej charakterystyki ukazującej jałowość egzystencji „strasznych mieszczan" skoncentrowanych na jej wymiarze materialnym, zamkniętych w kręgu stereotypowych wyobrażeń, niezdolnych do autorefleksji i samodzielnego myślenia. Dominujący w utworze ton szyderczy dochodzi do głosu za pośrednictwem szeregu środków poetyckich zastosowanych na różnych poziomach organizacji tekstu. Na podszytą wzgardą niechęć podmiotu do bohaterów wskazują: nacechowana emocjonalnie leksyka („bełkot", „brednia", „łbem", „tyłkach", „mordą"), deprecjonujące zdrobnienia („krawacik", „kieszonki", „kwitki"), składnia oddająca sposób postrzegania świata przez „strasznych mieszczan" („Że dom..., że Stasiek.., że koń..., że drzewo...), dosadne obrazowanie („Pod łóżka włażą, złodzieja węszą, / Łbem o nocniki chłodne trącając") oraz nasycona szyderstwem metaforyka („Jak ciasto biorą gazety w palce / I żują, żują na papkę pulchną, / Aż papierowym wzdęte zakalcem, / Wypchane głowy grubo im puchną"). Słyszalne we fragmentach wiersza echo idiolektu bohaterów stanowi jedynie element ich charakterystyki, a jego udział w ewokowaniu intencji satyrycznej jest marginalny. *Mieszkańcy* są tekstem, w którym satyryczność realizuje się bez pośrednictwa jakiejkolwiek formy ironii.

[32] J. Tuwim, *Mieszkańcy*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, t. 2, Warszawa 1971, s. 182–183.

Nie tylko nie występuje tu element bazowy ewokujący ironię na zasadzie przywołania, ale też trudno byłoby wskazać w nim element dialektyczny wprowadzający ironię opartą na opozycji.

Jak wynika z powyższej analizy, satyryk wcale nie musi przemawiać z zastępczej pozycji dyskursywnej zaadoptowanej przez tekst, a jego dezaprobata może manifestować się bez udziału ironii. Przykład wiersza Tuwima podważa też moim zdaniem tezę Simpsona, iż w tekście satyrycznym roszczenie do szczerości ulega zawieszeniu. Warto przy tym podkreślić, że krytyczny stosunek podmiotu do obiektu satyry może wyrażać się również w postaci bezpośrednio formułowanych ocen. Z taką sytuacją mamy na przykład do czynienia w wierszu Tadeusza Różewicza *Przyszli żeby zobaczyć poetę*. Jest to utwór, w którym krytyczna refleksja na temat roli poety we współczesnym świecie ujęta została w formę pierwszoosobowej relacji ze spotkania autorskiego. Na zadane przez młodych ludzi pytanie: „nad czym pan teraz pracuje / co pan robi" poeta odpowiada wprost:

nic nie robię
dojrzewałem przez pięćdziesiąt lat
do tego trudnego zadania
kiedy „nic nie robię"
robię NIC
usłyszałem śmiech
kiedy nic nie robię
jestem w środku
widzę wyraźnie tych
co wybrali działanie

widzę byle jakie działanie
przed byle jakim myśleniem

byle jaki Gustaw
przemienia się
w byle jakiego Konrada

byle jaki felietonista
w byle jakiego moralistę

słyszę
jak byle kto mówi byle co
do byle kogo

byle jakość ograsia masy i elity

ale to dopiero początek[33]

Satyryczność przejawia się w utworze Różewicza w sposób mniej ewidentny niż w analizowanych powyżej wierszach Barańczaka i Tuwima, jednak słyszalny w przywołanym fragmencie ton sarkastyczny, nasilający się stopniowo w efekcie wielokrotnego powtórzenia partykuły „byle", pozwala uznać *Przyszli żeby zobaczyć poetę* za tekst, w którym wyrażona została dezaprobata podmiotu wobec otaczającej go rzeczywistości. Nośnikiem intencji satyrycznej jest w tym przypadku niezakodowany w formie ironicznej, zabarwiony patosem sarkazm[34], który nadaje utworowi Różewicza charakter satyry „poważnej". Nie zmienia to jednak faktu, iż tekst ten wpisuje się w ramy dyskursu satyrycznego.

Przywołane przykłady satyrycznych tekstów literackich dowodzą, że dezaprobata satyryka wobec obiektu, aktywująca według Paula Simpsona każde satyryczne zdarzenie dyskursywne, może, ale wcale nie musi wyrażać się za pośrednictwem ironii. Tym samym wskazują one na ograniczenia zaproponowanej przez badacza koncepcji tekstu satyrycznego, w ramach której realizująca się w dwóch fazach ironia, ewokowana przez element bazowy i element dialektyczny, jest dla tego rodzaju tekstów konstytutywna. Ograniczenia te wynikają, jak już wspomniałam, ze

[33] T. Różewicz, *Przyszli żeby zobaczyć poetę*, w: tegoż, *Poezja*, t. 2, Kraków 1988, s. 428.

[34] Jak zauważa David S. Kaufer, „ironia wzmacnia efekt sarkastyczny, dodając mu kąśliwości, lecz sarkazm jest równie niezależny od ironii jak ironia od sarkazmu. To, że się je tak powszechnie ze sobą myli wynika z częstego zakodowania sarkazmu w formie ironicznej" [D.S. Kaufer, *Ironia, forma interpretacyjna i teoria znaczenia*, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 1, s. 317].

specyfiki materiału poddanego przez badacza analizie, zaczerpniętego z pisma satyrycznego preferującego określoną poetykę. Materiał ten nie stanowi wystarczającej podstawy nie tylko do formułowania ogólnej koncepcji tekstu satyrycznego, ale też do generalizacji dotyczących funkcjonowania ironii jako nośnika intencji satyrycznej.

Z perspektywy literaturoznawczej bardziej trafna wydaje się charakterystyka relacji między ironią i satyrą dokonana przez Lindę Hutcheon, mimo iż przyjęta przez badaczkę definicja satyry jako gatunku literackiego służącego ośmieszeniu „przywar czy szaleństw ludzkości w celu pozbycia się ich"[35], jest zdecydowanie za wąska. Rozpatrując ironię w ujęciu pragmatycznym, Hutcheon zauważa, że dla ironii i satyry wspólny jest negatywnie kodowany etos, rozumiany jako inferowana, zamierzona reakcja odbiorcy wywołana przez tekst[36]. Przypisując ironii etos drwiący (*mocking*)[37], badaczka podkreśla, że warunkuje on istnienie tego tropu, ponieważ to właśnie „pragmatyczny kontekst (wkodowany i dekodowany) [...] określa percepcję dystansu czy kontrastu między kontekstami semantycznymi"[38]. Znamionująca ironię drwina (kpina) jest jednak stopniowalna i oscyluje między „niefrasobliwym uśmieszkiem" a rozgoryczeniem. Szeroka skala tonacji odróżnia etos ironii od kodowanego bardziej pejoratywnie etosu satyry, który Hutcheon określa jako pogardliwy lub lekceważący:

---

35 L. Hutcheon, *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, s. 96.

36 Tamże, s. 99.

37 Tłumacze *Teorii parodii* przełożyli słowo *mocking* jako „szyderczy", wzmacniając tym samym pejoratywnie nacechowanie etosu ironii. W moim przekonaniu bardziej odpowiednie jest określenie go jako „drwiącego", jak to czyni Krystyna Górska, tłumaczka francuskiej wersji artykułu Lindy Hutcheon, który po polsku ukazał się pod tytułem *Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym* [zob. L. Hutcheon, *Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym* przeł. K. Górska, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 1, s. 338, 342].

38 L. Hutcheon, *Teoria parodii*, s. 100.

> Jest to rodzaj wkodowanej złości, komunikowanej dekoderowi przez inwektywy, co doprowadziło Maksa Eastmana do opisu zakresu satyry jako „stopni zjadliwości" [...]. Satyry nie powinno się jednak mylić ze zwykłą inwektywą, ponieważ cel pogardliwego wyśmiewania przez satyrę, którym jest poprawianie, jest kluczowy dla jej tożsamości. Chociaż satyra może być destrukcyjna [...], implikuje ona także idealizm, jako że jest często „bezwstydnie dydaktyczna i całkiem poważnie wierzy, że może dokonać zmiany za sprawą swej własnej siły"[39].

Oba etosy pokrywają się, zdaniem badaczki, najwyraźniej na krańcu skali ironicznej, gdzie „znajduje się pogardliwy, gorzki śmiech"[40]. Trudno wprawdzie zgodzić się zarówno z twierdzeniem Hutcheon, iż etos satyry ogranicza się do pogardy i lekceważenia, jak i z założeniem, że cel reformatorski jest dla niej kluczowy, niemniej jednak przedstawiony przez badaczkę model zależności między etosem ironii i satyry, zobrazowany w postaci zazębiających, ale niepokrywających się kół, ma niewątpliwą zaletę: wyraźnie pokazuje, że ironia nie jest konstytutywnym elementem tekstu satyrycznego.

Ironia a czytelność intencji satyrycznej

Dowodząc, że ironia nie musi być nośnikiem intencji, nie zamierzam bynajmniej marginalizować jej funkcji w dyskursie satyrycznym. Przeciwnie, w moim przekonaniu, odgrywa ona w satyrze niezwykle istotną rolę, pozwala bowiem na wyeliminowanie natrętnego moralizatorstwa i dydaktyzmu, a przede wszystkim wymusza aktywną postawę ze strony odbiorcy. Ironia, rozumiana jako środek wyrazu, może sygnalizować dystans satyryka

---

[39] Tamże. W ostatnim zdaniu Hutcheon cytuje Edwarda A. Blooma i Lilian D. Bloom [E.A. Bloom, L.D. Bloom, *Satires Persuasive Voice*, Ithaca 1979, s. 16].
[40] Tamże.

nie tylko do obiektu satyry, ale także do siebie i do własnej wypowiedzi, a jej oddziaływanie na odbiorcę polega nie tyle na skłonieniu go do jednoznacznej oceny tego obiektu, ile na sprowokowaniu go do krytycznej refleksji. Wbrew stanowisku badaczy, którzy bazując na rozróżnieniu ironii „stabilnej" i „niestabilnej", twierdzą, że tylko jej pierwszy typ występuje w satyrze[41], uważam, iż takie ograniczenie jest bezpodstawne. Niewątpliwie ironia przejawiać się może w mniej lub bardziej czytelny sposób, niemniej jednak bezdyskusyjne rozstrzygnięcie, czy w konkretnym przypadku mamy do czynienia z wypowiedzią ironiczną o znaczeniu ustabilizowanym, czy też nie, nie wydaje się możliwe.

Jak trafnie zauważa Linda Hutcheon w pracy *Irony's edge. The theory and politics of irony*, ironia – rozumiana jako strategia dyskursywna działająca zarówno na poziomie werbalnym, jak i na poziomie formy (tekstowej, wizualnej, muzycznej)[42] – wymaga ze strony interpretatora dwojakiego rodzaju aktywności: 1) dotarcia do znaczenia dodatkowego, różnego od bezpośrednio wyrażonego i 2) rozpoznania stosunku ironisty zarówno do tego, co powiedziane, jak i niepowiedziane[43]. Właśnie dlatego, że zawsze jest dwuznaczna, ironia wprowadza nas w stan zaniepokojenia, a jej moc dezawuowania i dewaloryzowania zasadza się na wytwarzaniu dystansu. Rodzi irytację, ponieważ podważa poczucie pewności, obnażając wieloznaczność otaczającego nas świata, przy czym może być drwiąca, agresywna i ośmieszająca, może też wykluczać, wprawiać w zażenowanie i upokarzać. Niepokój, jaki wywołuje, świadczy o tym, że nie tylko angażuje intelekt, ale również emocje, nawet jeśli pozornie sugeruje ich brak. Ironia zawsze jest w jakimś stopniu krytyczna – ma ostrze, które niekiedy może nawet ranić. Podejmując dyskusję na temat polityki ironii, nie można tego

---

41 Zob. np.: W.C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, Chicago & London 1975, s. 27–31; por. C. Colebrook, *Irony*, New York 2004, s. 111–130.

42 L. Hutcheon, *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, New York 1995, s. 10.

43 Tamże, s. 11.

faktu zignorować, podobnie, jak nie można nie uwzględniać jej potencjału afektywnego, zróżnicowanego w zależności od pełnionych funkcji[44].

Kluczową rolę w procesie rozumienia ironii rozpatrywanej jako strategia dyskursywna przypisuje Hutcheon społecznemu, historycznemu i kulturowemu kontekstowi wytworzonemu przez „wspólnotę dyskursywną". Zdaniem badaczki tego rodzaju wspólnota nie jest przez wypowiedź ironiczną wyznaczana, lecz ją warunkuje. Innymi słowy, ironia jest możliwa dzięki temu, że istnieje funkcjonująca w określonym kontekście „wspólnota dyskursywna". Podkreślenia wymaga również fakt, że to właśnie znajomość kontekstu decyduje o rozpoznaniu wypowiedzi jako ironicznej. Co istotne, od tego, w jakim zakresie kontekst ten jest wspólny dla uczestników komunikacji, zależy wyrazistość sygnałów ironii. Z kolei nieuchwycenie ironii wcale nie musi świadczyć o braku kompetencji w zakresie rozumienia ironii jako takiej, może bowiem wynikać z tego, że nadawca i odbiorca przynależą do różnych „wspólnot dyskursywnych"[45].

Zaproponowane przez Hutcheon ujęcie ironii, korespondujące z przyjętym przeze mnie rozumieniem satyry jako praktyki dyskursywnej, jest bardzo poręczne w analizie złożonych powiązań między satyrą i ironią, umożliwia bowiem wyjaśnienie, dlaczego satyrycy z upodobaniem wykorzystują ironię oraz w jaki sposób wpływa ona na czytelność ich intencji. Zgadzając się – w jej ogólnym zarysie – z koncepcją Hutcheon, obstaję jednak przy przekonaniu, że etosy ironii i satyry pokrywają się w znacznie większym zakresie niż wyznaczony przez badaczkę, która – podobnie jak w przywoływanej wcześnie *Teorii parodii* – przypisuje satyrze z jednej strony agresywność i destruktywność, z drugiej zaś cel naprawczy[46].

---

[44] Tamże, s. 14–15.
[45] Tamże, s. 18.
[46] Tamże, s. 47.

Doskonałym przykładem utworu, w którym satyryczność przejawia się w sposób subtelny za pośrednictwem ironii pozbawionej agresji jest *Głos w sprawie pornografii* Wisławy Szymborskiej:

Nie ma rozpusty gorszej niż myślenie.
Pleni się ta swawola jak wiatropylny chwast
na grządce wytyczonej pod stokrotki.

Dla takich, którzy myślą, święte nie jest nic.
Zuchwałe nazywanie rzeczy po imieniu,
rozwiązłe analizy, wszeteczne syntezy,
pogoń za nagim faktem dzika i hulaszcza,
lubieżne obmacywanie drażliwych tematów,
tarło poglądów – w to im właśnie graj.

W dzień jasny albo pod osłoną nocy
Łączą się w pary, trójkąty i koła.
Dowolna jest tu płeć i wiek partnerów.
Oczy im błyszczą, policzki pałają.
Przyjaciel wykoleja przyjaciela.
Wyrodne córki deprawują ojca.
Brat młodszą siostrę stręczy do nierządu.

Inne im w smak owoce
z zakazanego drzewa wiadomości
niż różowe pośladki z pism ilustrowanych,
cała ta prostoduszna w gruncie pornografia.
Książki, które ich bawią, nie mają obrazków.
Jedyna rozmaitość to specjalne zdania
paznokciem zakreślone albo kredką.

Zgroza, w jakich pozycjach,
z jak wyuzdaną prostotą
umysłowi udaje się zapłodnić umysł!
Nie zna takich pozycji nawet Kamasutra.

W czasie tych schadzek parzy się ledwie herbata.
Ludzie siedzą na krzesłach, poruszają ustami.
Nogę na nogę każdy sam sobie zakłada.
Jedna stopa w ten sposób dotyka podłogi,
druga swobodnie kiwa się w powietrzu.

Czasem tylko ktoś wstanie,
zbliży się do okna
i przez szparę w firankach
podgląda ulicę[47].

Przy pobieżnej tego wiersza lekturze obiekt krytyki – wykpiony przy użyciu sygnalizowanej dość wyraźnie ironii, ujawniającej się już w pierwszych, zaskakujących w kontekście tytułu wersach – może wydawać się oczywisty, a mechanizm generowania efektu ironicznego względnie prosty. To, co na pozór potępiane, a więc niezależne myślenie, jest pochwalane, krytykowani są zaś tak naprawdę jego przeciwnicy. Po uważniejszym wczytaniu się w tekst okazuje się jednak, że ani sposób ewokowania ironii, ani jego efekt nie są wcale takie oczywiste, co potwierdzają interpretacje wiersza, cieszącego się stosunkowo dużym zainteresowaniem wśród badaczy i krytyków literackich.

Fakt, iż *Głos w sprawie pornografii* doczekał się wielu interpretacji, w tym kilku opartych na gruntownej analizie jego mechanizmów semantycznych, jest dodatkowym czynnikiem uzasadniającym wybór tego wiersza jako materiału argumentacyjnego. Zadecydowało o tym również doświadczenie wyniesione z praktyki dydaktycznej, w trakcie której wielokrotnie analizowałam utwór Szymborskiej ze studentami, reprezentującymi – z uwagi na swoją przynależność pokoleniową – inną „wspólnotę dyskursywną" niż autorzy wspomnianych interpretacji. Ze zrozumiałych względów dla przedstawicieli młodszego pokolenia – o ile nie omawiali *Głosu w sprawie pornografii* na lekcjach języka polskiego – kontekst historyczno-polityczny albo nie jest oczywisty, albo zupełnie niedostrzegalny. Z kolei interpretatorzy, dla których jest on czytelny z racji osobistego doświadczenia, nie przypisują mu jednakowej rangi. Moje spostrzeżenia dotyczące wpływu ironii na czy-

[47] W. Szymborska, *Głos w sprawie pornografii*, w: tejże, *Ludzie na moście*, Warszawa 1988, s. 34–35.

telność intencji satyrycznej szczególnie wiele zawdzięczają obszernym rozważaniom Danuty Szajnert, która na potrzeby polemiki z niektórymi tezami antyintencjonizmu, przedstawiła interpretację alternatywną wobec odczytań wiersza Szymborskiej uwzględniających jego kontekst historyczno-polityczny[48]. Podążając szlakiem przetartym przez Szajnert, deklarującą respekt dla intencji autorskiej, chciałabym spojrzeć na ten problem z nieco innej perspektywy. Interesuje mnie przede wszystkim to, w jakim stopniu rozpoznanie *Głosu w sprawie pornografii* jako utworu satyrycznego zależy od znajomości kontekstu historyczno-politycznego i jak wpływa na sprecyzowanie obiektu krytyki.

Z porównania różnych interpretacji wiersza Szymborskiej wynika, że autorzy odczytujący go w kontekście peerelowskich realiów, są z zasady zgodni co do tego, że *Głos w sprawie pornografii* jest również utworem o uniwersalnej wymowie. Zdaniem Stanisława Barańczaka, który w szkicu *Amerykanizacja Wisławy* zdaje sprawę z problemów, jakie napotkał w trakcie tłumaczenia wiersza na język angielski, kontekst historyczno-polityczny jest dla jego zrozumienia bardzo istotny. Wpisując *Głos w sprawie pornografii* w często wykorzystywany przez Szymborską model liryki roli, Barańczak zakwalifikował jego formę jako monolog kompromitujący wygłaszającego go bohatera i opatrzył następującym komentarzem:

> Monolog ten jest, owszem, pozaczasową apologią „prawa i porządku", którą mógłby ktoś wygłosić zawsze i wszędzie, ale taka apologia zabrzmi szczególnie kompromitująco, gdy pod „prawo i porządek" mówiący podstawi tępiący wszelki przejaw wolnej myśli system policyjnego państwa totalitarnego. A takie podstawienie i taka konkretyzacja w wierszu Szymborskiej się dokonują – jeśli nie wcześniej, to z całą pewnością w zakończeniu, gdzie paradoksalnie brzmiące „podglądanie ulicy" uzyskuje sens tylko wtedy, gdy założymy, że

[48] D. Szajnert, *Intencja autora i interpretacja – między inwencją a atencją. Teksty i parateksty*, Łódź 2011, s. 156–170.

> to uczestnik jakiejś nielegalnej dyskusji czy wykładu w prywatnym mieszkaniu sprawdza rutynowo, czy pod domem nie pojawił się samochód wypełniony smutnymi panami[49].

Poprzestając na razie na stwierdzeniu, że czytanie *Głosu w sprawie pornografii* jako utworu reprezentującego lirykę roli nie znajduje – jak trafnie zauważa Danuta Szajnert – uzasadnienia w strukturze utworu, chciałabym najpierw pokazać, do jakich wniosków dochodzą niektórzy interpretatorzy postrzegający kontekst historyczno-polityczny jako oczywisty i konieczny dla odczytania tego wiersza.

Michał Głowiński, zgadzając się z Anną Węgrzyniak, że odczytanie *Głosu w sprawie pornografii* „zmienia się w zależności od kontekstu", a wyraźne „aluzje do potajemnych zebrań intelektualistów w państwie totalitarnym", dopuszczające „interpretację «polityczną»", nie wykluczają „lektury uniwersalizującej"[50], dodaje następujące zastrzeżenie:

> Ale tak to już w wielkiej poezji bywa, że to, co jednostkowe, niepowtarzalne, osadzone w konkretnych, ściśle wymiernych realiach, staje się wartością ogólną, pod tym względem wiersz ten nie stanowi wyjątku, potwierdza regułę. Odczytanie wiersza jako swojego rodzaju kroniki z życia zbuntowanej przeciw PRL-owi inteligencji byłoby, oczywiście, jednostronne czy wręcz płaskie, ale zanegowanie tego rodzaju uwikłań byłoby również posunięciem arbitralnym i spłaszczającym. Tym bardziej że chodzi tu o coś więcej niż o przedstawioną w wierszu wyjściową sytuację, czy o poszczególne elementy tego, co można by nazwać „fabułą". Czytając uwagi o tym wierszu, miałem wrażenie, że – zwłaszcza autorom mniej doświadczonym i – przede wszystkim – mniej dociekliwym, szczególnie trudno się uporać z tą właśnie aktualną („realistyczną") jego stroną (nie jest to następstwem

[49] S. Barańczak, *Amerykanizacja Wisławy albo: O tym, jak wraz z pewną młodą Kalifornijką tłumaczyłem „Głos w sprawie pornografii"*, w: *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*, oprac. S. Balbus, D. Wojda, Kraków 1996, s. 317.

[50] A. Węgrzyniak, *Smakosz zakazanych owoców*, w: tejże, *Nie ma rozpusty gorszej niż myślenie. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Katowice [b.r.], s. 106.

wieku, w książce debiutującej Doroty Wojdy – była to, jak słyszałem, jej praca magisterska – znaleźć można nader dociekliwą interpretację tego utworu). Zawodzi interpretacja cytowanej tu Węgrzyniakowej, w książce Anety Wiatr znaleźć można na ten temat same ogólniki. Trzeba się zgodzić z Nyczkiem, że przyszło pokolenie, które już pewnego języka po prostu nie rozumie, bo zmiana systemu sprawiła, że stracił on rację bytu [...][51].

We wcześniejszych partiach szkicu *Szymborska i krytycy* badacz krytycznie odnosi się do wypowiedzi Andrzeja Kaliszewskiego na temat *Głosu w sprawie pornografii*[52], uznając za jej ewidentny mankament brak jakiejkolwiek wzmianki „o zakotwiczeniu wiersza w PRL-owskich realiach" i określając autora, mianem „wysublimowanego estety", który – jak uszczypliwie zauważa Głowiński – być może „w ogóle ich nie dostrzegł, albo w ogóle nawet o nich nie słyszał!"[53]. Trudno oczywiście nie zgodzić się z Głowińskim, że wiersz Szymborskiej, jak każdy zresztą utwór, jest w jakimś stopniu osadzony w kontekście historycznym, jednak, moim zdaniem, kwestią otwartą pozostaje, czy jego nieuwzględnienie uniemożliwia zrozumienie *Głosu w sprawie pornografii*. Co więcej, uważam, że właśnie nadmierne przywiązywanie wagi do tego kontekstu prowadzi do nadinterpretacji. Świadczą o tym formuły interpretacyjne Edwarda Balcerzana, odczytującego ten wiersz jako „ironią ocalony przed łatwym patosem hymn na cześć konspiracji w czasie stanu wojennego"[54], i Jacka Łukasiewicza, według którego *Głos*

---

[51] M. Głowiński, *Szymborska i krytycy*, „Teksty Drugie" 1998, z. 4, s. 192. Warto odnotować, że wspomniany przez Głowińskiego Tadeusz Nyczek swoją interpretację *Głosu w sprawie pornografii* napisał właśnie z myślą o odbiorcach, dla których historyczno-polityczny kontekst wiersza może nie być rozpoznawalny. Tłumacząc się z tej decyzji, wyraźnie podkreśla, że interpretacja ta nie jest przeznaczona dla tych, którzy „wszelkie szyfry poukrywane w *Głosie...* umieją wyliczyć z miejsca i od ręki" [zob. T. Nyczek, *22 x Szymborska*, Poznań 1997, s. 132].

[52] Zob. M. Fox, *Zdarzyć się mogło, zdarzyć się musiało. Z Wisławą Szymborską spotkanie w wierszu*, Katowice [b.r.], s. 89–90.

[53] M. Głowiński, *Szymborska i krytycy*, s. 191–192.

[54] E. Balcerzan, *W szkole świata*, „Teksty Drugie" 1991, nr 4, s. 32.

w sprawie pornografii to „wspaniała satyra na inwigilującego intelektualistów esbeka"[55]. Niewątpliwie w wierszu Szymborskiej obecny jest żywioł satyryczny, trudno jednak o bardziej spłaszczające odczytanie wiersza Szymborskiej niż określenie go jako „satyry na" tak wyraźnie skonkretyzowany obiekt. Sam Głowiński, przyznając słuszność Balcerzanowi, za szczególnie celny uważa, przywołany już przeze mnie, szkic Barańczaka, który w opinii badacza „najgłębiej pokazał działające w utworze mechanizmy językowe, ale też ujawnił to, co całą tę grę umożliwiło i usensowniło, a mianowicie swoistą konstrukcję podmiotu wypowiadającego"[56].

Odmienne stanowisko w kwestii osadzenia wiersza Szymborskiej w kontekście historyczno-politycznym zaprezentował Ryszard Nycz, który zwracając uwagę na fakt, iż utwór ten powstał „w ostatniej, schyłkowej fazie istnienia cenzury i zarazem użytkowania języka ezopowego", odczytał go jako „nostalgiczno-ironiczne podzwonne, złożone w hołdzie «długim, nocnym rodaków rozmowom», jak też dawnemu stylowi przekazywania ich wzniosłych a sekretnych sensów"[57]. Zdaniem Nycza, w *Głosie w sprawie pornografii* sensy nie ukrywają się już:

> pod zasłoną metaforycznych substytucji, lecz wynikają wprost z nader udanego wyzyskania zleksykalizowanej homonimii oraz idiomatyki „rozwiązłych" znaczeń literalnego poziomu, łączącej w dwuznacznej grze erotykę z polityką, swobodę seksualną ze swobodą myślenia, a w ogólności, można powiedzieć, „zdradziecki" charakter języka (demaskujący jego użytkownika) z „podstępnie" wykorzystaną techniką liryki roli. Zrozumienie wiersza – w tym i odczytanie „sekretnej" informacji o konspiracyjnym spotkaniu poświęconym politycznej dyskusji – nie wymaga wprowadzenia jakichś dodatkowych, pozatekstowych informacji z obszaru historii czy polityki, lecz jedynie ogólnego

[55] J. Łukasiewicz, *Miłość, czyli zmysł udziału. O wierszach Wisławy Szymborskiej*, w: *Radość czytania Szymborskiej*, s. 162.

[56] M. Głowiński, *Szymborska i krytycy*, s. 193.

[57] R. Nycz, *Literatura polska w cieniu cenzury (wykład)*, „Teksty Drugie" 1998, nr 3, s. 22.

> rozeznania w rzeczach literatury i tradycji kulturalnej oraz pewnej wprawy w wydobywaniu ogólniejszej wymowy utworu z osobliwej konfiguracji literalnych znaczeń. Głębia tekstu tego rodzaju mieści się, rzec można, na zewnątrz utworu, a wszystkie sekrety ukryte są na jego bogatej powierzchni[58].

Danuta Szajnert, komentując powyższą wypowiedź, zwraca uwagę na niejasność niektórych sformułowań Nycza dotyczących kompetencji odbiorcy koniecznych do zrozumienia wiersza Szymborskiej i zastanawia się nad tym, w jakiej mierze „ogólne rozeznanie «w rzeczach literatury i tradycji kulturalnej» mogłoby umożliwiać identyfikację rzeczywistości przedstawionej z doświadczeniem «zbuntowanej przeciw PRL-owi inteligencji», uznanie utworu za «wiersz o swobodzie myślenia i działania tych, którzy tworzyli antytotalitarna opozycję»"[59] czy wreszcie takie jego odczytania, jakie zaproponowali Balcerzan i Łukasiewicz. Wprawdzie większość interpretatorów dostrzega uniwersalną wymowę *Głosu w sprawie pornografii*, niemniej jednak generalnie:

> Konieczna lektura konkretyzująca, związana z realiami (co najmniej pogrudniowymi) PRL–u, jawi się [...] jako warunek czy pierwszy etap równie koniecznej w przypadku *Głosu w sprawie pornografii* lektury uniwersalizującej. Mamy tu jednak do czynienia z uniwersalnością, by tak rzec, limitowaną. Tym, co jest w wierszu przewrotnie, antyfrastycznie wychwalane, pozostaje wolna myśl, a za jej sprawą – opór przeciw opresyjnym porządkom narzucanym i policyjnie strzeżonym przez każdą autorytarną władzę, drżącą przed zaraźliwymi dywersyjnymi czy heretyckimi mocami, jakimi w jej przekonaniu dysponują myślący [s. 157–158].

---

[58] Tamże.

[59] D. Szajnert, *Intencja autora i interpretacja – między inwencją a atencją*, s. 157. Autorem słów cytowanych przez Danutę Szajnert jest Michał Głowiński. Pierwszy cytat pochodzi z przywoływanego przeze mnie szkicu *Szymborska i krytycy* [s. 193], drugi z laudacji [M. Głowiński, *Jest wielkim poetą*, w: *Radość czytania Szymborskiej*, s. 48]. Referując dalej rozważania badaczki, kolejne cytaty z jej pracy lokalizuję w tekście głównym.

Zdaniem Szajnert, „respektując prawa tekstu i literackiego kontekstu, ze szczególnym uwzględnieniem innych utworów Wisławy Szymborskiej, można wiersz ten przeczytać zupełnie inaczej" [s. 158, podkr. autorki]. Zaproponowana przez badaczkę alternatywna interpretacja *Głosu w sprawie pornografii*, o jaką mogliby się pokusić „jacyś zwolennicy paradygmatu tekstualistycznego (przebrzmiałego, jak się pochopnie twierdzi, a przecież nadal aktualnego), a nawet ktoś, kto uważa się za intencjonistę hipotetycznego" [s. 158], prowadzi nie tylko do interesujących wniosków dotyczących kwestii intencji autorskiej, ale też dostarcza argumentów ważkich dla moich rozważań o relacji między ironią i satyrą. Szczególnie istotne są w tym względzie uwagi polemiczne w stosunku do tezy Barańczaka (powtarzanej za nim przez większość interpretatorów), że Szymborska posłużyła się w swoim wierszu liryką roli. W przekonaniu Szajnert:

> „Autorytet autora" [...] jest [...] obecny w tekście bezpośrednio jako cytujący, parodiujący czy przedrzeźniający kogoś i ironizujący, może nawet autoironizujący [podkr. – E.S.], „głos w sprawie", co prawda nie – jak się natychmiast okazuje – pornografii, lecz w sprawie swobodnego myślenia i prób jego represjonowania czy zniewalania albo... w sprawie samozniewalania myśleniem pewnego, nieakceptowanego przez autorkę, typu [s. 161, podkr. – E.S.].

W „ryzykownej" – jak zaznacza Szajnert – wykładni *Głosu w sprawie pornografii* jako głosu „w sprawie samozniewolenia myśleniem pewnego, nieakceptowanego przez autorkę, typu", co do której ona sama nie ma pewności, czy jest to wykładnia konkurencyjna, alternatywna czy może uzupełniająca „wobec dotychczasowych propozycji interpretacyjnych" [s. 161], „podglądanie ulicy" ma zupełnie inny sens niż przypisany mu przez Barańczaka. Oczywiście, „podobnie jak w przypadku interpretacji «politycznej», wiedza o tym, co Szymborska sądzi o myśleniu, jawi się nie tyle jako następstwo, ile konieczny warunek wstępny rozpoznania jej wypowiedzi jako ironicznej" [s. 163]. Innymi słowy, dostrzeżenie

ironii wymaga pewnej orientacji w charakterze poezji autorki *Głosu w sprawie pornografii*, która – na co wskazują przywołane przez Szajnert frazy z wiersza *Możliwości* – woli „nie twierdzić, że rozum jest wszystkiemu winien", woli też „piekło chaosu od piekła porządku" [s. 163]. Odwołując się do koncepcji ironii jako przywołania cudzego sądu[60], badaczka zauważa, że kliszami takimi, jak „nie ma rozpusty gorszej niż myślenie" i „dla takich, którzy myślą święte nie jest nic", mógłby się posłużyć po prostu ktoś „niechętny wszelkiej głębszej refleksji i oddającym się jej z lubością jajogłowym". Na postawione przez siebie pytanie, czy za wypowiadającym je „prostakiem lub prostaczkiem stoi jakaś dysponująca tzw. środkami przymusu władza", odpowiada zaś zdecydowanie: „Nie ma w tekście nic, co by na to wskazywało" [s. 163]. Z tego też względu ostatnia sekwencja wiersza, w której mowa o „podglądaniu ulicy", może sugerować, że w *Głosie w sprawie pornografii* przedmiotem krytyki jest „myślenie oderwane od praktyki, odgrodzone od rzeczywistości, od świata, który rozpościera się za oknem" [s. 163]. Jak zauważa Szajnert, w przebiegu wiersza status otwierającej go formuły zmienia się. Granica między przywołaniem a użyciem ulega stopniowemu zatarciu i okazuje się, że „kojarzenie pewnego sposobu myślenia z pornografią czy seksualną rozwiązłością nie jest całkiem bezpodstawne" [s. 164]. W efekcie możliwe staje się następująca wykładnia:

> myślenie nieuwikłane w świat, „tarło poglądów" niedopuszczające nawet tej wąziutkiej „szczeliny istnienia", przez którą mógłby wedrzeć się podczas podglądania go „przez szparę w firankach", myślenie zamiast życia – grozi z racji swej bezpłodności, połowiczności i namiastkowości takim samym przesytem albo wyjałowieniem, jak oglądanie obrazków z pornograficznych pism i nadużywanie przyjemności cielesnych [s. 164].

Zastanawiając się z kolei nad kwestią obecności w utworze Szymborskiej sygnałów, pozwalających „stwierdzić, że myślący są –

[60] Sformułowanej przez D. Sperbera i D. Wilson. Zob. przyp. 2 w tym rozdziale.

wbrew pozorom aż nadto oczywistym – bezwzględnie pozytywnymi bohaterami tego wiersza, stawiającymi heroiczny opór jakimś tępym i wrogim siłom próbującym ich zastraszyć i okiełznać, przed którymi muszą się ukrywać", wskazuje Szajnert na słowo „zakazane" jako na „przynajmniej jeden całkowicie jawny wykładnik tekstowy" [s. 164–165], przemawiający za taką interpretacją. Zarazem jednak zauważa, że w połączeniu z określanym przez nie wyrażeniem „drzewo wiadomości" ewokuje „[p]odwójny i dwuznaczny sens tego biblijnego toposu", co z kolei pozwala potraktować sens utworu „jako udosłowniony, zeświecczony refleks formuł zapożyczonych z teologicznej refleksji nad symboliką – przywołanego w wierszu – «drzewa wiadomości»" [s. 166]. Odnotowania wymaga również fakt, iż zdaniem Szajnert w *Głosie w sprawie pornografii* poza „podglądaniem ulicy" nie ma „żadnych innych sugestii świadczących o konspiracyjności [...] spotkania, przy której upierają się interpretatorzy", co pozwala „przyjąć, że Szymborska nie zamierzała uruchomić takich skojarzeń łączących pornografię czy rozpustę z wolną myślą, które miałyby eksponować wspólną im niejawność lub pokątność" [s. 166].

Trzeba wyraźnie podkreślić, że zaproponowaną przez siebie wykładnię określa Szajnert jak „interpretację roli", a „głos" argumentujący przeciw „spiskowej" lekturze wiersza Szymborskiej przypisuje – nawiązując do formuły Michała Głowińskiego – „arcywysublimowanemu estecie" [s. 167]. Wykładnia ta skonstruowana została na potrzeby polemiki ze stanowiskiem antyintencjonistów i intencjonistów hipotetycznych. Pokazując, że możliwe jest alternatywne odczytanie wiersza, badaczka – jako zadeklarowana zwolenniczka respektowania autorskich intencji – zdecydowanie się wobec takiej interpretacji dystansuje. Co istotne, jej zdaniem kwestia kompetencji odbiorcy nie przedstawia się tak prosto, jak to sugeruje Ryszard Nycz, ponieważ wskazane przez niego wymogi, o których była mowa wcześniej, „pozwalają i nie pozwalają zarazem na rozstrzygnięcie, o czym" jest wiersz Szymborskiej:

> Nie uzasadniają bowiem oczekiwania na intersubiektywną akceptację sądów szczegółowych, tyczących tego, o jakim myśleniu jest w wierszu mowa i co podmiot wiersza myśli o takim myśleniu. Nie są także wystarczające dla orzeczenia, jakiego rodzaju kontekst gwarantowałby „zrozumienie wiersza". Jesteśmy w stanie uzgodnić stanowiska co do ogólnej kategorialnej intencji autorskiej, dotyczącej ironicznego trybu wypowiedzi i warunkujących go chwytów. Nie dysponujemy natomiast danymi tekstowymi, uprawomocniającymi rozpoznanie pięter czy poziomów owej ironii, co mogłoby nas doprowadzić do odsłonięcia intencji semantycznej [s. 167].

Niemniej jednak interpretator „deklarujący respekt dla autorskich intencji" nie może, zdaniem Szajnert, „uznać za równoprawne (bo zamierzone) dwu odmiennych, choć kompatybilnych z tekstem wykładni" *Głosu w sprawie pornografii*, ponieważ „organizacja semantyczna" tego utworu „nie daje wystarczających podstaw do orzeczenia, że mamy tu do czynienia z celową alternatywnością sensów wpisanych w strukturę tekstu" [s. 168]. Z tego też względu „ważność zachowuje jedynie pierwsza z konkurencyjnych wykładni", czyli „wypracowana i, w pewnym sensie, uzgodniona (bez odwoływania się do kategorii intencji) w obrębie pewnej «interpretacyjnej wspólnoty»", według której ogólna wymowa wiersza Szymborskiej sprowadza się do pochwały wolnej myśli, spiskującej „przeciw totalitarnym zakazom". Asumpt do ukonkretniania tej wersji dają „okoliczności powstania (i publikacji) utworu, zaś za uruchomieniem tego kontekstu przemawia „przede wszystkim możliwość «usensownienia» zaskakującej sekwencji o podglądaniu ulicy" [s. 169]. Stwierdzając, że na poparcie takiej wykładni nie znajduje „żadnych dodatkowych argumentów, nieprzewidzianych przez przywołanych [...] interpretatorów", z którymi podziela przekonanie o zakotwiczeniu uniwersalnej wartości poezji Szymborskiej w konkrecie, Szajnert przyznaje, że niełatwo przezwyciężyć pokusę odczytywania tego wiersza w kontekście, w jakim wiersz powstał. Zarazem jednak zauważa, że w związku z brakiem „wyraźnych, innych niż na poły intuicyjnie domniemana autorska intencja, kry-

teriów rozpoznania, jak i wyboru tylko jednej" z możliwych wykładni, pozostaje „jedynie ufność w limitowanie możliwych interpretacji *Głosu w sprawie pornografii* przez samoobronne mechanizmy autorskiego – a więc takiego, który nie został wywłaszczony z autorstwa i zdekontekstualizowany – tekstu-wypowiedzi (dzieła)" [s. 169].

Zgadzam się z Danutą Szajnert, że nie mamy wystarczających podstaw, by czytać *Głos w sprawie pornografii* jako tekst, w którego strukturę celowo wpisane zostały sensy alternatywne. Nie oznacza to jednak, moim zdaniem, że musimy dokonywać wyboru pomiędzy dwiema przeciwstawnymi wykładniami, opowiadając się za jedną z nich na zasadzie „albo to, albo tamto". Ironia działa w tym wierszu na wielu poziomach i realizuje się w sposób, który nie pozwala ani na traktowanie utworu w całości jako pochwały niezależnego myślenia, ani też jako krytyki myślenia oderwanego od rzeczywistości. Uznanie „podglądania ulicy" za sygnał konspiracyjnego charakteru „schadzek", na których „parzy się ledwie herbata", a „nogę na nogę każdy sam sobie zakłada", nie musi skutkować odczytaniem *Głosu w sprawie pornografii* jako przewrotnej, ale w gruncie rzeczy jednoznacznej pochwały swobodnego myślenia i tych, którzy je uprawiając, narażają się na represje. Przyznam, że sama nie wpadłabym chyba na pomysł takiego odczytania końcowej sekwencji wiersza, jaki proponuje Szajnert w wykładni alternatywnej, chociaż muszę odnotować, że spotkałam się z taką interpretacją „podglądania ulicy" w mojej praktyce dydaktycznej. Gest ten nieodparcie kojarzy mi się z działalnością konspiracyjną. Uważam jednak, że takie jego odczytanie nie jest jednak bezwzględnie uwarunkowane wiedzą o czasie i okolicznościach powstania utworu. Do zrozumienia go powinno wystarczyć – jak to ujął Ryszard Nycz – ogólne rozeznanie w tradycji kulturalnej, uzyskane chociażby dzięki obejrzeniu kilku filmów o różnego typu konspiracji, w których sceny „podglądania ulicy" pojawiają się nagminnie. Konkretyzowanie tego gestu w takim stopniu, na jaki pozwalają sobie niektórzy interpretatorzy, nie znajduje, moim zda-

niem, podstaw w strukturze utworu Szymborskiej i dokonywane jest wbrew domniemanej przeze mnie intencji autorskiej. Konsekwentnie unikając czytelnych aluzji do realiów PRL-u, poetka uczyniła zbyt wiele, aby powściągnąć zapędy odbiorców do traktowania *Głosu w sprawie pornografii* jako aktualnej „satyry na" i zarazem pochwały swobodnego myślenia, będącej swoistym hołdem dla walczących o nie w latach 80. XX wieku polskich opozycjonistów. Sposób, w jaki Szymborska, minimalizując sygnały zakotwiczenia w konkrecie, nadaje sens uniwersalny swojemu utworowi, decyduje o jego walorach artystycznych i świadczy o mistrzostwie poetyki.

Opis mechanizmów generowania ironii w *Głosie w sprawie pornografii* nie wymaga, moim zdaniem, odwoływania się do koncepcji Sperbera i Wilson, chociaż ostatecznie można uznać, że klisze językowe „nie ma rozpusty gorszej niż myślenie" i „dla tych, którzy myślą święte nie jest nic" funkcjonują na zasadzie przywołania cudzego głosu, do którego podmiot autorski się dystansuje. Ironia przejawia się w wierszu Szymborskiej w wyniku konsekwentnej realizacji inicjalnej metafory porównawczej, kojarzącej myślenie z erotyką i będącej dominantą kompozycyjną, rozumianą zgodnie z propozycją Andrzeja Zgorzelskiego[61]. Efekt ironiczny osiąga poetka za pośrednictwem gier językowych, polegających na zestawianiu słownictwa odnoszącego się do myślenia i do erotyki sprowadzonej do poziomu rozwiązłości. Uwidacznia się to zarówno w epitetach („rozwiązłe analizy", „wszeteczne syntezy"), jak i we frazach powstałych w wyniku przekształcania frazeologizmów, wykorzystującego ich potencjał semantyczny („nagi fakt", „drażliwe tematy"), a w niektórych przypadkach po prostu utrwalone w języku powiązania między myśleniem i erotyką („Zgroza, w jakich pozycjach, / z jak wyuzdaną prostotą / umysłowi udaje się zapłodnić umysł!"), w celu – jak się wydaje na pierwszy rzut

[61] Zob. A. Zgorzelski, *O funkcjonalnym pojmowaniu tropów*, „Teksty" 1976, nr 1.

oka – wykpienia tendencji do kojarzenia swobodnego myślenia z rozpustą[62]. Utrzymana w żartobliwym tonie i pozbawiona agresji ironia działa jednak w wierszu Szymborskiej dwukierunkowo i to, jak sądzę, nie bez intencji autorki. Nie tylko służy ośmieszeniu tych, którzy potępiają swobodę myśli, ale też sygnalizuje dystans do tych, którzy jej hołdują. W moim odczuciu końcowa sekwencja, w której ironia zanika, nie unieważnia tej dwuznaczności, mimo iż wprowadza ton poważny, wyciszając dominującą w wierszu tonację żartobliwą i odsłaniając inny wymiar niezależnego myślenia, będącego aktywnością ryzykowną i mogącego mieć dla jego zwolenników daleko idące konsekwencje, nie tylko w postaci wizyty „smutnych panów" z SB.

Głos w sprawie pornografii jest przykładem utworu, w którym satyryczność, ewokowana za pośrednictwem ironii, zaznacza się na tyle subtelnie, że uniemożliwia jednoznaczną identyfikację obiektu krytyki. Żartobliwy ton przejawiającej się w złożony sposób ironii sprawia, że w wierszu Szymborskiej zaciera się trudna do uchwycenia – jak się okazuje w praktyce interpretacyjnej – granica między satyrą i humorem, którą niektórzy teoretycy próbują wytyczyć, przypisując satyrze agresywność[63]. *Głos w sprawie pornografii* nie jest w tym względzie utworem wyjątkowym w dorobku jego autorki, której poezja dostarcza doskonałych argumentów na rzecz tezy, że etosy ironii i satyry pokrywają się w znacznie większym zakresie niż wyznaczony przez Lindę Hutcheon, według której łączą się one na krańcu ironicznej skali. Odwołując się do klasyfikacji funkcji ironii jako strategii dyskursywnej, zaproponowanej przez badaczkę w pracy *Irony's Edge*,

---

62 Mechanizmy transformacji klisz językowych w wierszu Szymborskiej celnie opisuje w swojej interpretacji Dorota Wojda. Zob. D. Wojda, *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Kraków 1996, s. 105–117.

63 Zob. rozdz. *Satyra jako wyzwanie*, s. 59–65, a także H. Sawecka, *Humor i satyra: paradoks humorysty*, w: *Humor europejski*, red. M. Abramowicz, D. Bertrand, T. Stróżyński, Lublin 1994, s. 17–25.

uwzględniającej jej aspekt afektywny, zaryzykowałabym twierdzenie, że żadna z wyliczonych przez Hutcheon funkcji, począwszy od wzmacniającej, poprzez komplikującą, ludyczną, dystansującą, samoobronną, podważającą, opozycyjną, po atakującą i wykluczającą[64], nie koliduje z satyrą rozumianą jako wyraz krytycznego stosunku do rzeczywistości. Zważywszy na fakt, że etos ironii jest zawsze nacechowany krytycyzmem, przyjmując zaproponowane przeze mnie szerokie rozumienie satyry, można nawet pokusić się o hipotezę, że w jakimś, niekiedy niemal niezauważalnym, stopniu „satyryczność" dochodzi do głosu w każdej wypowiedzi ironicznej[65].

Nie twierdzę bynajmniej, że obecność ironii w tekście satyrycznym zawsze utrudnia identyfikację obiektu satyry i eliminuje z niej jednoznaczność. Zależy to w znacznej mierze od zasięgu oddziaływania zastosowanych przez satyryka środków wywołujących efekt ironiczny. Przejawiająca się jedynie lokalnie ironia, może sprowa-

[64] W oryginale zestaw funkcji przedstawia się następująco: *reinforcing*, *complicating*, *ludic*, *distancing*, *self-protective*, *provisional*, *opposisional*, *assailing*, *aggregative*. Ładunek emocjonalny, a co za tym idzie możliwa rozbieżność między intencją nadawcy a reakcją odbiorcy, jest najmniejszy na początku tej skali i wzrasta stopniowo, osiągając wartość najwyższą na jej przeciwległym biegunie [L. Hutcheon, *Irony's Edge*, s. 47].

[65] Krytyczne nacechowanie ironii decyduje o tym, że niektórzy badacze próbują przeciwstawiać ją humorowi jako cechującemu bardziej ambiwalentnym stosunkiem do obiektu. Denis Bertrand, uznając „za zasadne, choć pod wieloma względami problematyczne, łączne rozpatrywanie ironii i humoru", odróżnia postawę ironisty od postawy humorysty i przypisuje im inne cele: „podczas gdy ironista zachowuje się jak niejawny posiadacz pewnika, którym zastępuje ten dopiero co przez siebie zanegowany i zabiega dlań o aprobatę, to humorysta igra również ze swą pozycją podmiotu wypowiedzi, poddaje swą, będącą podstawowym warunkiem jego tożsamości, syntaktyczną formę ogólnemu rozchwianiu form i sens, i skazuje się tym sposobem na uprawianie nie prowadzącej donikąd negacji. Jako podmiot obojętny wobec samego siebie, przekształca tę absolutną obojętność w solidarność" [D. Bertrand, *Ironia i humor: dyskurs wywracający*, w: *Humor europejski*, s. 125–126]. Zob. też rozważania na temat relacji między ironią i humorem Candace Lang i Claire Colebrook [C.D. Lang, *Irony/Humor. Critical Paradigms*, s. 37–69; C. Colebrook, *Irony*, s. 129–152].

dzać się do chwytu retorycznego o dość czytelnej intencji i służyć, zwłaszcza gdy zostaje wzmocniona przez sarkazm, ewokacji jednoznacznie negatywnego stosunku satyryka do krytykowanego obiektu. Niewątpliwie jednak ironia w sposób istotny wpływa na czytelność intencji satyrycznej i może ją celowo przesłaniać, aby zaktywizować odbiorcę – przez prowokację lub zasianie w nim wątpliwości – i skłonić go do krytycznej refleksji.

Złożony charakter relacji między ironią i satyrą ujawnia się ze szczególną wyrazistością w przypadku utworów satyrycznych, w których ironia, będąca zasadniczym środkiem wyrazu, sygnalizuje również krytyczny dystans satyryka do siebie samego. Z perspektywy tych, którzy postrzegają satyryków jako pewnych swojej racji krytyków, dokonujących jednoznacznie negatywnej oceny ukazywanych przez siebie zjawisk, obecność w utworze satyrycznym autoironii może być uznana za sygnał przekroczenia granic satyry. Z mojego punktu widzenia autoironia, świadcząca o dogłębnym krytycyzmie i zdolności do weryfikowania własnych sądów, jest jednym z aspektów postawy satyrycznej, którą określiłabym jako konsekwentną.

Wobec powyższego przeciwstawianie postawy ironisty i postawy satyryka na płaszczyźnie światopoglądowej okazuje się wysoce problematyczne. Moim zdaniem postawy te nie wchodzą ze sobą konflikt i nie wykluczają się wzajemnie, co sugeruje Zofia Mitosek, odróżniając ironię krytyczną od wątpiącej, podważającej „autorytety i przekonania w imię pluralistycznej wizji świata”[66]. Wskazując *Do króla*, *Odwołanie* i *Klatki* Ignacego Krasickiego jako przykładowe utwory, które z uwagi na swoją konstrukcję „są jeszcze satyrami”, natomiast „z punktu widzenia semantyki – wypowiedziami polifonicznymi o cechach ironii”[67], Mitosek zdaje się twier-

---

[66] Z. Mitosek, *Co z tą ironią?*, s. 12.

[67] Tamże, s. 66.

dzić, że w swoich najwybitniejszych satyrach[68] Krasicki przekracza granice satyry. W moim przekonaniu przywołane utwory, mimo występującej w nich ironii, sytuują się w obszarze satyry daleko od jej płynnych i trudno uchwytnych granic. Nawiązując do zaproponowanego przez Mitosek rozróżnienia między „postawą ironiczną" i „świadomością ironiczną", chciałabym zauważyć, że nie daje ono podstaw do wytyczenia granic satyry. Uważam, że twórca o świadomości ironicznej może uprawiać satyrę, chociaż oczywiście będzie to satyra daleka od jednoznaczności. Historia literatury dowodnie świadczy o tym, że co najmniej od czasów Lukiana wśród satyryków nie brakuje kwestionujących wszelkie autorytety sceptyków, chociaż trudno oprzeć się wrażeniu, że współcześnie ich grono znacznie się powiększyło. Do grona tego należą Wisława Szymborska, Witold Gombrowicz, Sławomir Mrożek i Tadeusz Różewicz, których twórczość zmusza do spojrzenia na fenomen satyryczności z nowej perspektywy. Jednym z najwybitniejszych satyryków-sceptyków jest, moim zdaniem, Stanisław Jerzy Lec – mistrz satyry lapidarnej, który w *Myślach nieuczesanych* pozbawia apodyktyczności tak zakrzepłą i statyczną formę, jaką jest aforyzm[69], zasiewając wątpliwości przez zachowanie dystansu do siebie samego: „Zawsze kiedy mam rację, mam się na baczności"[70].

---

68 Dawid Hopensztand określił satyry *Do króla* i *Odwołanie* mianem arcydzieł [zob. D. Hopensztand, *„Satyry" Krasickiego (Próba morfologii i semantyki)*, w: *Stylistyka teoretyczna w Polsce*, red. K. Budzyk, Warszawa 1946, s. 376].

69 Zob. M. Głowiński, *Aforyzmy, fraszki, liryki*, w: tegoż, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 448–458.

70 S.J. Lec, *Myśli nieuczesane odczytane z notesów i serwetek po trzydziestu latach*, Warszawa 1996, s. 102.

Rozdział IV

Satyra a krytyczny potencjał parodii

Parodie szmiry są częstokroć arcydziełami,
parodie arcydzieł są nimi rzadko.

[Stanisław Jerzy Lec][1]

Poddając w poprzednich rozdziałach krytycznej analizie zaproponowaną przez Paula Simpsona koncepcję tekstu satyrycznego, wskazywałam na to, iż ironia nie jest konstytutywna dla satyry, ponieważ dezaprobata satyryka wobec obiektu może wyrażać się także bez jej udziału, za pośrednictwem różnych form komizmu. Co więcej, ironia służąca ewokacji intencji satyrycznej, nie musi w sposób konieczny wiązać się z przywołaniem innych zdarzeń dyskursywnych, gdyż nośnikiem tej intencji może być ironia związana z przyjęciem naiwnej perspektywy narracyjnej, ironia sytuacyjna, przejawiająca się na poziomie świata przedstawionego utworu czy wreszcie ironia ewokowana na poziomie kompozycji poprzez kontrastowe zestawienie elementów. Mimo tych zastrzeżeń nie ulega moim zdaniem kwestii, że w wielu, jeśli nie w większości utworów satyrycznych, w tym także literackich, „pogłos" innych tekstów, gatunków, dialektów, idiolektów, a także innych praktyk dyskursywnych jest słyszalny z różną wyrazistością. Niekiedy wybrzmiewa tylko lokalnie, w niektórych partiach utworu (np. w wypowiedziach postaci ukształtowanych za pomocą stylizacji, nie tylko parodystycznej), stosunkowo często jednak na iro-

[1] S.J. Lec, *Myśli nieuczesane odczytane z notesów i serwetek po trzydziestu latach*, przygotowała L. Kośka, Warszawa 1996, s. 197.

nicznym przywołaniu konkretnego utworu, konwencji gatunkowej, stylu funkcjonalnego czy indywidualnego zasadza się konstrukcja całego tekstu satyrycznego.

Satyra a strategie intertekstualne

Praktykowane przez satyryków „przepisywanie" przejawia się poprzez różne formy transformacji i funkcjonalizacji „cudzego", a niekiedy również „własnego" słowa, zasadniczo jednak polega na wyzyskaniu krytycznego potencjału praktyk cytacyjnych i stylizacyjnych. Tworzywem literatury, w której żywioł satyryczny odgrywa istotną rolę, są gatunki paraliterackie i nieliterackie, zarówno pisane, jak i mówione, style funkcjonalne, socjolekty i idiolekty. Istotny obszar intertekstualnych odniesień literackich utworów satyrycznych stanowi również tradycja literacka, a w szczególności konkretne dzieła. Twórcy literackich („wysokoartystycznych") utworów satyrycznych na wiele sposobów wykorzystują jej zasoby, sięgając najczęściej po teksty oraz konwencje gatunkowe i stylistyczne powszechnie znane w obrębie wspólnoty kulturowej, którą współtworzą wraz z odbiorcami. Odwołując się do typologii strategii intertekstualnych Stanisława Balbusa, uwzględniającej odniesienia do konkretnych dzieł literackich lub autorów, można powiedzieć, że celom satyrycznym służą przede wszystkim strategie o charakterze konwersacyjnym, takie jak: ukryta polemika stylistyczna, transpozycja tematyczna skorelowana z trawestacją, stylizacja parodystyczna karykaturująca (polemiczna), trawestacja, burleska niska oraz wszystkie wyróżnione przez badacza parastylizacyjne strategie kontrowersji intersemiotycznych: formalna burleska niska, burleska wysoka (parodia formalna), heroikomika oraz kontrowersyjne konfrontacje intersemiotyczne, scharakteryzowane jako występująca na płaszczyźnie narracji mozaika „obcych sobie wzajemnie, współwystępujących w jednym tekście cytatów struktur (quasi-cytatów) z różnych systemów stylistycznych i tradycyj-

nych”[2]. W praktyce interpretacyjnej okazuje się jednak, że granice między tymi strategiami są płynne, a kwalifikacja konkretnych nawiązań intertekstualnych jako przejawu którejś z nich nastręcza poważne trudności, wynikające zarówno ze współwystępowania różnych typów strategii w ramach jednego utworu, jak i z zazębiania się zakresów znaczeniowych określających je terminów. Uwidacznia się to szczególnie wyraźnie w sposobie gospodarowania terminami „parodia”, „trawestacja”, „burleska”. Pierwszy, mający najdłuższą historię, wykazuje tendencje do anektowania pozostałych, co tłumaczyć można tym, iż definicje parodii odwołujące się do etymologii terminu i sprowadzające ją do ironicznego powtórzenia[3] czy krytycznej refunkcjonalizacji wzorca[4], nadają mu bardzo szeroki zakres, włączając w jego obszar zjawiska pokrewne. Jak zauważa Ryszard Nycz, o tym, że współcześnie granice między parodią, trawestacją i burleską postrzegane są jako nieostre, decyduje tyleż krzyżowanie się cech wyróżniających te zjawiska, co nieadekwatność w odniesieniu do literatury współczesnej „rozróżnień opartych na klasycznej i (klasycystycznej) hierarchii stylistyczno-tematycznej”[5]. Wprawdzie nie można stwierdzić, że terminy „trawestacja” i „burleska” zupełnie utraciły swoją użyteczność, ale ich funkcjonalność jest dość ograniczona, ponieważ określane nimi zjawiska mogą być uchwytne w odbiorze czytelniczym „głównie w przypadku utworów nawiązujących (choćby w stylizacyjnym trybie) do owego hierarchicznego porządku literatury”[6].

Problematyczna jest również relacja między parodią i pastiszem, który awansował współcześnie do kategorii estetycznej rów-

---

2 S. Balbus, *Między stylami*, wyd. 2, Kraków 1996, s. 102–105.

3 L. Hutcheon, *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, przeł. A. Wojtanowska, W. Wojtowicz, Wrocław 2007, s. 71.

4 R. Nycz, *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*, w: tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 188.

5 Tamże, s. 172.

6 Tamże, s. 172–173.

norzędnej wobec parodii i postrzegany jest w stosunku do niej zarówno jako zjawisko opozycyjne, jak i komplementarne[7]. Podjęta przez Gérarda Genetta próba odróżnienia parodii i pastiszu jako odrębnych przypadków relacji hipertekstualnych, opartych na przeciwstawnych zasadach – odpowiednio transformacji i imitacji – okazała się mało skuteczna i nie powstrzymała procesu zacierania się granic między obu zjawiskami związanego z poszerzaniem zakresu znaczeniowego określających je terminów[8]. Trzeba jednak odnotować, że autor *Palimpsestów*, wskazując na różnice strukturalne między parodią i pastiszem, nie łudził się bynajmniej, iż jego propozycja ostatecznie rozstrzygnie terminologiczne problemy:

> Proponując tę zmianę taksonomiczną i terminologiczną, nie żywię żadnych złudzeń co do losu, jaki ją spotka – jak uczy doświadczenie, nie ma nic łatwiejszego nad wprowadzenie w obieg jakiegoś neologizmu, natomiast o wiele trudniej jest wycofać z użycia przyjęty już termin i jego znaczenie, przezwyciężyć utrwalony w tej mierze zwyczaj. Nie zamierzam więc ganić nadużywania słowa „parodia" (bo w rzeczywistości o to chodzi), lecz jedynie zwrócić na nie uwagę i – w braku możliwości efektywnej melioracji terenu tego słownictwa – dostarczyć przynajmniej jego użytkownikom narzędzi kontroli i uściślenia znaczeń, tak aby w razie potrzeby byli w stanie możliwie szybko bliżej określić to, co (ewentualnie) mają na myśli, kiedy (na wszelki wypadek) wypowiadają słowo „parodia"[9].

---

[7] Tamże, s. 177–188.

[8] Na ograniczenia propozycji Genette'a związane z przyjęciem kryteriów formalnych jako podstawy klasyfikacji odmian hipertekstualności wskazuje Simon Dentith, zauważając, iż jest ona wprawdzie pomocna w analizie różnorodnych operacji dokonywanych na hypotekstach, nie uwzględnia jednak społecznego i historycznego kontekstu, w jakim zachodzą interakcje między wzorcem i parodią, a także wartościującego i ideologicznego działania parodii [zob. S. Dentith, *Parody*, London – New York, 2000, s. 14]. Odmienne stanowisko w tej kwestii prezentuje Seymour Chatman, którego zdaniem proponowane przez Genette'a rozróżnienia są istotne dla badań stylistycznych [zob. S. Chatman, *Parody and Style*, „Poetics Today" 2001 (Spring), Vol. 22, Issue 1].

[9] G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014, s. 32.

Wprowadzając kryterium strukturalne Genette nie zamierzał zastąpić nim kryterium funkcjonalnego, lecz ujawnił je, aby „zrobić miejsce dla odmiany hipertekstualności o niewspółmiernie większej doniosłości literackiej niż pastisz lub parodia komiczna", a mianowicie dla odmiany, którą tymczasowo określił „mianem parodii poważnej"[10]. Potrzebę utworzenia takiego oksymoronicznego terminu uzasadnił zaś następująco:

> postępuję tak celowo, aby wykazać, że dla pewnych formuł gatunkowych definicje czysto funkcjonalne są niewystarczające: definiując parodię jedynie przez jej funkcję burleskową, wypada pominąć takie utwory, jak *Hamlet* Laforgue'a, *Elektra* Girraudoux, *Doktor Faustus* Tomasza Manna, *Ulisses* Joyce'a lub *Piętaszek* Tourniera, które przecież, *ceteris paribus*, pozostają wobec swego tekstu odniesienia w takiej relacji, jak *Virgile travesti* do *Eneidy*. Poza różnicami funkcjonalnymi dostrzegamy w nich jeśli nie identyczność, to przynajmniej ciągłość zastosowanych środków, które muszą zostać wzięte pod uwagę i które [...] nie pozwalają poprzestać wyłącznie na formułach kanonicznych[11].

Rozpatrywana przy użyciu kryterium strukturalnego parodia jako transformacja semantyczna należy do tej samej wielkiej kategorii relacyjnej, co trawestacja, będąca transpozycją stylistyczną, natomiast ze względu na kryterium funkcjonalne, implikujące opozycję satyryczny – niesatyryczny, okazuje się w porównaniu z bardziej satyryczną trawestacją nieagresywna wobec swojego hipotekstu. Podobnie przedstawia się relacja między pastiszem i szarżą (*charge*)[12] strukturalnie opartymi na naśladowaniu. Pierwszy jest

[10] Tamże, s. 32–33.

[11] Tamże, s. 33.

[12] Zdaniem tłumaczy *Palimpsestów* słowo „szarża" jest w tym kontekście lepsze niż „karykatura", ponieważ skojarzenia tej ostatniej „z grafiką mogłyby prowadzić do nieporozumień; karykatura graficzna jest zarazem «naśladowaniem» (przedstawieniem) i transformacją satyryczną. W grę wchodzą fakty zgoła odrębnego porządku, zarówno ze względu na środki, jak i ze względu na przedmioty, którymi są tu nie teksty, lecz osoby" [G. Genette, *Palimpsesty*, s. 432, przyp. 41].

mniej satyryczny niż druga. W konsekwencji parodia, której początkowo Genette przypisuje funkcję satyryczną, łączącą ją z trawestacją i szarżą, zostaje zakwalifikowana jako niesatyryczna, co na płaszczyźnie funkcjonalnej zbliża ją do pastiszu. Następnie, zastępując termin „funkcja" terminem „tryb", który uznaje za „mniej sztywny i mniej dosłowny", badacz wyróżnia trzy podstawowe tryby: ludyczny, satyryczny i poważny, w których realizują się zarówno praktyki hipertekstualne oparte na transformacji, jak i naśladowaniu. Do pierwszych zalicza parodię, trawestację i transpozycję, do drugich – pastisz, szarżę i falsyfikat. Ten ogólny podział, w ramach którego parodia i pastisz różnią się na poziomie strukturalnym, ale przynależą do tego samego trybu ludycznego, okazuje się jednak tylko punktem wyjścia do dalszych komentarzy, niemających bynajmniej na celu potwierdzenia jego trafności, lecz jego dalsze „skomplikowanie, zaciemnienie, a w końcu zatarcie"[13]. Pierwszym krokiem w tym kierunku jest wprowadzenie trzech dodatkowych trybów, scharakteryzowanych jako odcienie pośrednie: ironicznego – między ludycznym a satyrycznym, polemicznego – między poważnym a satyrycznym oraz humorystycznego – między poważnym a ludycznym. Tak skonstruowana i zobrazowana w formie kolistego diagramu skala okazuje się jednak niewystarczająca, ponieważ – jak zauważa Genette – właściwością wielkich dzieł jest to, że w ich ramach granice między trybami są płynne i trudno uchwytne. Na przykład „Tomasz Mann [...] często oscyluje między ironią a humorem"[14], nadając swoim utworom swoisty odcień, który trudno wpisać w zaproponowaną skalę. Ze szczegółowych analiz wyróżnionych odmian hipertekstualności wynika, że wprowadzenie kryterium formalnego i poszerzenie zakresu trybów, bynajmniej nie rozwiązuje problemów z zakwalifikowaniem jej przejawów, które w konkretnych utworach, zwłaszcza tych o bardziej rozbudowanej i złożonej strukturze, często współ-

[13] Tamże, s. 35.

[14] Tamże.

występują[15]. Nie tylko płynność granic między trybami utrudnia wyraźne oddzielenie praktyk parodystycznych od trawestacyjnych i pastiszowych od szarży[16], ale też problematyczne okazuje się konsekwentne stosowanie rozróżnienia między transformacją i naśladownictwem, stanowiącego podstawę przeciwstawienia parodii pastiszowi. Mimo radykalnego stwierdzenia, że „[p]arodia czy trawestacja zawsze obierają sobie za cel pojedynczy tekst (lub teksty), nigdy zaś gatunek", Genette dopuszcza rozumienie parodii jako naśladowania satyrycznego[17], a w każdej trawestacji dostrzega „pewną dawkę (pierwiastek) pastiszu"[18].

Wyraźne dowartościowanie pastiszu we współczesnej refleksji teoretycznej wiąże się z dostrzeżeniem faktu, iż ludyczność nie jest jego funkcją jedyną, ani też najistotniejszą, a co za tym idzie, z przypisywaniem mu znaczniejszej roli w procesie przemiany form artystycznych, niż to czynią badacze eksponujący tę funkcję[19]. Piotr Michałowski, wyróżniający siedem celów komunikacji artystycz-

---

[15] Na trudności z zakwalifikowaniem strategii intertekstualnych stosowanych przez twórców metafikcjonalnej prozy postmodernistycznej, takich jak John Fowels, Robert Coover czy Thomas Pynchon, wskazuje Christine Brook-Rose. Zob. Ch. Brook-Rose, *Illusions of Parody*, w: *Making Sens. The Role of the Reader in Contemporary American Fiction*, ed. G. Hoffmann, München 1989.

[16] Analizując pastisze Marcela Prousta, Genette zauważa: „Pastisz Proustowski nie jest ani czysto satyryczny, ani czysto pochwalny, a właściwy mu rejestr jest właśnie nieusuwalnie dwuznacznym rejestrem przekory, w którym kpina to sposób kochania, ironia zaś (niech rozumie, kto powinien) jest wybiegiem czułości" [tamże, s. 128].

[17] Tamże, s. 93.

[18] Tamże, s. 128.

[19] Michał Głowiński, odróżniając pastisz od stylizacji, stwierdza, że w przypadku pastiszu „najistotniejszy jest dystans wobec stylu historycznego, pozwalający zapanować nad jego tajemnicami, a więc także – ujawnić właściwe mu ograniczenia. Rozumiany w ten sposób pastisz służyć może celom krytyki literackiej robionej narzędziami samej literatury, krytyka owa może mieć charakter ludyczny, gdyż chodzi o uciechę, wynikającą z samego procederu naśladowania" [M. Głowiński, *O stylizacji*, w: tegoż, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 67]. Zdaniem Jerzego Ziomka „pastisz w zasadzie nie należy do parafraz komicznych", niemniej jednak w „każdym pastiszu jest coś, jeśli nie z komizmu, to z postawy ludycznej" [J. Ziomek, *Parodia jako problem retoryki*, w: tegoż,

nej wpisującej się w obszar pastiszowania, cel ludyczny wymienia na ostatnim miejscu, podkreślając, że bywa on „w definicjach niesłusznie eksponowany jako główny", nie można bowiem „mówić o «czystej» zabawie, gdy ma ona charakter elitarny (przynajmniej w tym sensie, że zakłada dobrą znajomość jakiegoś oryginału) – erudycyjny i *quasi*-literaturoznawczy"[20]. Zdaniem badacza „pastisz jako głos niepoważny może się włączyć w poważną refleksję i debatę – na przykład o tradycji literackiej", a efekt komiczny towarzyszący nieuchronnie wyostrzeniu cech pastiszowanego stylu (zbliżający pastisz do parodii w jej węższym rozumieniu) jest raczej efektem ubocznym. W szerokim zakresie możliwości, jakie stwarza pastiszowanie, mieszczą się zdaniem Michałowskiego takie cele, jak eksperyment badawczy, połączony z autodydaktyką, „udowodnienie czynnego opanowania cudzego stylu", „wykorzystanie wygasłej poetyki autorskiej" w przekonaniu, że mimo swojej użyteczności i produktywności, nie została do końca wyzyskana i jest warta kontynuacji, „przezwyciężenie cudzego wpływu", „zrekonstruowanie ciągu dalszego lub zaginionego fragmentu dzieła", a także „zastosowanie cudzego stylu autorskiego do stworzenia dzieła odległego tematycznie od twórczości pastiszowanego autora", znamionujące w szczególności literaturę okolicznościową (jubileuszową, okołokonferencyjną i literaturoznawczą), a zbliżające pastisz do tra-

Rzeczy komiczne, Poznań 2000, s. 132, 138]. Z kolei według Stanisława Balbusa, traktującego pastisz jako bazową formę stylizacji, jest to strategia intertekstualna o znikomym wpływie na proces historycznoliteracki. Podsumowując drobiazgową analizę pastiszu Kazimierza Wyki, imitującego styl Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego, Balbus zauważa: „Reinterpretacja przywołanej stylizacyjne tradycji jest więc u Wyki gruntowna. Choć gdy idzie o jej rolę kulturotwórczą, dosyć uboga. Sprowadza się mianowicie do funkcji ludycznych i dydaktycznych, co zresztą stanowi przywilej takiego gatunku jak pastisz" [S. Balbus, *Między stylami*, s. 29]. Funkcji ludycznej pastiszu nie eksponuje natomiast Janusz Sławiński, który bodajże jako pierwszy wśród polskich badaczy zjawiska zwrócił uwagę na jego funkcję krytycznoliteracką i poznawczą [J. Sławiński, *Poetyka pastiszu*, „Twórczość" 1960, nr 4, przedruk w: tegoż, *Przypadki poezji*, Kraków 2001].

[20] P. Michałowski, *Po co się pisze pastisze?*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2014, t. 57, z. 2, s. 20.

westacji[21]. Przypisanie pastiszowi tak rozległego spektrum funkcji siłą rzeczy uwydatnia płynność granic zjawiska (z czego Michałowski doskonale zdaje sobie sprawę) i utwierdza w przekonaniu, że w praktyce interpretacyjnej jednoznaczne zakwalifikowanie strategii intertekstualnych zastosowanych w konkretnym utworze jest wysoce problematyczne, zależy bowiem w znacznej mierze od tego, jak postrzega się relacje między zjawiskami pokrewnymi. Tendencja do poszerzania zakresu znaczeniowego terminów prowadzi do powiększenia obszaru wspólnego: emancypacja parodii dokonuje się kosztem pastiszu, nobilitacja tego ostatniego zaś wiąże się z przypisywaniem mu funkcji uznawanych wcześniej za wyróżniki parodii. Zdaniem Henryka Markiewicza „[p]ożytek teoretyczny z takiej operacji semantycznej wydaje się wątpliwy”[22], nie sądzę jednak, by proces ten udało się powstrzymać. Od uznania parodii i pastiszu za „kategorie obejmujące równoprawne i komplementarne zasady kreowania artystycznej formy”, różniące się sposobami wykorzystania kulturowego dziedzictwa, tj. negacji lub krytycznej jego refunkcjonalizacji w przypadku parodii i afirmującej re-kreacji pastiszowanej poetyki, niedaleko jest już do traktowania ich w praktyce krytycznoliterackiej jako strategii synonimicznych, a nie antynomicznych. Dlatego też trudno nie przyznać racji Arturowi Hellichowi, który zwracając uwagę na fakt, że obok, „jaskrawych przykładów imitacji eksponujących styl (parodie) lub temat (pastisze) znajduje się równie liczna, jeśli nie liczniejsza, grupa form pośrednich, niemieszczących się w podziale pastisz – parodia”, a w dodatku „[t]e hybrydyczne formy są ciekawsze pod względem artystycznym i zdecydowanie opierają się Jamesonowskim zarzutom o wtórność pastiszu i parodii wobec form już znanych”, nie wyklucza, iż „różnica pomiędzy nimi będzie się z czasem zacierać”[23].

---

[21] Tamże.

[22] H. Markiewicz, *Kariera pastiszu*, w: *Poetyka, polityka, retoryka*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2006, s. 207.

[23] A. Hellich, *Jak rozpoznać pastisz (i odróżnić go od parodii)?*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2014, t. 57, z. 2, s. 36.

Krytyczny etos parodii

Szeroko rozumiana parodia jest jedną z częściej stosowanych przez satyryków strategii intertekstualnych. Jej związek z satyrą wydaje się tak oczywisty, że właściwie nie wymaga argumentacji, ale te ścisłe zależności sprawiają, że w praktyce interpretacyjnej wytyczenie granic między satyrą i parodią stanowi poważną trudność, którą na płaszczyźnie teoretycznej próbuje się usunąć, uznając przedmiot odniesienia za kryterium pozwalające na odróżnienie obu zjawisk. W przeciwieństwie do zorientowanej na teksty parodii, satyra określana jest jako forma krytyki skierowanej na obiekty o charakterze pozatekstowym. Na takim założeniu opiera swoje rozważania na temat relacji między obu zjawiskami Linda Hutcheon, która w książce *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku* dokonuje – kosztem satyry – swoistej nobilitacji kategorii parodii, znacząco poszerzając jej zakres znaczeniowy.

Zdaniem Hutcheon dwudziestowieczna sztuka skłania do zweryfikowania tradycyjnych ujęć parodii i wyłączenia z jej definicji pojęcia ośmieszenia, do czego podstawę daje etymologia słowa „parodia". Wieloznaczność przedrostka *para-* oznaczającego nie tylko „przeciw", ale też „za" i „obok" sugeruje, że znamionująca ośmieszenie negacja nie jest cechą konstytutywną tekstu parodystycznego. Za taką uznaje Hutcheon ironię, za pośrednictwem której manifestuje się krytyczny, ale niekoniecznie deprecjonujący, dystans parodysty do naśladowanego wzorca, definiując parodię jako ironiczne powtórzenie:

> [p]arodia jest powtórzeniem, ale powtórzeniem, w skład którego wchodzi różnica [...]. Jest ona imitacją z krytycznym ironicznym dystansem, której ironia może działać w obie strony. Ironiczne wersje „transkontekstualizacji" i inwersji są jej głównymi formalnymi czynnikami, a zakres pragmatycznego etosu rozciąga się od pogardliwego ośmieszenia do pełnego czci hołdu[24].

[24] L. Hutcheon, *Teoria parodii*, s. 71. Uzasadniając wyeliminowanie z definicji paro-

W ujęciu Hutcheon „[z]aznaczenie różnicy za pomocą ironii jest jednym ze sposobów radzenia sobie z tym", co nazywa ona „zakresem parodystycznego etosu, a co inni nazywają jego ambiwalencją"[25]. Zdając sobie sprawę z faktu, iż w ramach proponowanej przez nią definicji złożona relacja parodia – satyra jeszcze bardziej się komplikuje, badaczka podejmuje próbę opisu interakcji między obu zjawiskami rozpatrywanymi jako gatunki. Kluczowa dla zrozumienia powodów ich taksonomicznego pomieszania okazuje się ironia stosowana powszechnie jako strategia retoryczna zarówno w parodii, jak i w satyrze. Wykorzystywana przez oba gatunki ironia werbalna ustanawia w ramach każdego z nich odmienny system komunikacji. O odrębności parodii i satyry decyduje więc nie tylko przedmiot odniesienia, ale też sposób operowania ironią, czego dostrzeżenie umożliwia perspektywa pragmatyczna. Wskazując na konieczność rozróżnienia między semantyczną (kontrastującą) i pragmatyczną (oceniającą) funkcją ironii:

---

dii pojęcie komizmu, Linda Hutheon polemizuje m.in. z Margaret A. Rose, której definicję parodii, zaproponowaną w pracy *Parody/Metafiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction* (London 1979), uważa za zbyt restrykcyjną [L. Hutcheon, *Teoria parodii*, s. 460]. Tymczasem Rose, definiując parodię jako krytyczną refunkcjonalizację literackiego wzorca, której towarzyszy efekt komiczny: „critical refunctioning of preformed literary material with comic effect" [M.A. Rose, *Parody/Metafiction*, s. 35], podkreśla, że obecność tego efektu w parodii związana jest z percypowaniem przez odbiorcę inkongruencji pomiędzy tekstem parodystycznym a przekształcanym wzorcem, a nie z jego ośmieszeniem. W ujęciu Rose stosunek parodii do wzorca nacechowany jest ambiwalencją: „Both by definitione and structurally, parody is ambivalntly critical and sympathetic towards its target" – tamże, s. 34). Stanowisko to podtrzymuje badaczka w pracy *Parody: Ancient, Modern, and Post-modern* (Cambrigde 1993). Poszerzając zaproponowaną w *Parody/Metafiction* definicję tak, by obejmowała ona również zjawiska nieliterackie, modyfikuje ją w następujący sposób: „comic refunctioning of preformed liguistic or artistic material" [M.A. Rose, *Parody: Ancient, Modern, and Post-modern*, s. 52]. Krytycznie do propozycji Hutcheon odnosi się Seymour Chatman, poddając w wątpliwość funkcjonalność tak szerokiej definicji parodii [zob. S. Chatman, *Parody and Style*, s. 25–39].

[25] Tamże, s. 94.

> w dwóch różnych, chociaż oczywiście uzupełniających się funkcjach ironii jak tropu retorycznego mogłaby leżeć kolejna przyczyna zamieszania terminologicznego pomiędzy parodią i satyrą. Jako że obydwie używają ironii – mimo że posługują się odmiennymi powiązaniami (strukturalne dla parodii oraz pragmatyczne dla satyry) – często są ze sobą mylone. To sprawia, że ironia ma kluczowe znaczenie w definiowaniu i rozróżnianiu obu gatunków. Jednak musimy wyjść poza wskazanie formalnych paralel między ironią a parodią, jeśli mamy zrozumieć złożoność implikacji tego pomieszania gatunków: musimy wziąć pod uwagę pragmatykę, rzeczywiste efekty tego, co wkodowane, a następnie dekodowane, jak również przesłanie, które ma być uznane za parodystyczne[26].

Dla zrozumienia funkcjonowania parodii niezbędne jest zdaniem Hutcheon uwzględnienie kontekstu wytwarzania i odbioru tekstów: wkodowanej i następnie inferowanej intencjonalności oraz semiotycznej kompetencji, a także poszerzenie zorientowanego na odbiorcę modelu parodystycznej interakcji w procesie komunikacji. Użyteczne w tym względzie okazuje się pojęcie „etosu" rozumianego jako inferowana, zamierzona reakcja odbiorcy wywołana przez tekst. W ujęciu modelowym powiązania między parodią, satyrą i ironią przedstawione zostały przy pomocy trzech zachodzących na siebie kół wyznaczających zakres etosu każdej z nich. Mimo pozorów statyczności, zaprezentowany model zakłada dynamiczny charakter relacji zarówno między obu gatunkami, jak i wykorzystywanym przez nie tropem. Hutcheon wyraźnie podkreśla, że położenie względem siebie kół obrazujących poszczególne etosy nie jest stałe, gdyż w zależności od specyfiki konkretnego tekstu obszary ich wzajemnego zachodzenia na siebie mogą przedstawiać się odmiennie.

Rozpatrywane w swojej „hipotetycznej odrębności" etosy ironii i satyry mają nacechowanie pejoratywne, natomiast etos parodii uznaje Hutcheon za nienacechowany. W przypadku ironii znamionująca ją drwina (kpina) jest stopniowalna. Szeroka skala tonacji,

---

[26] Tamże, s. 98.

oscylująca między „niefrasobliwym uśmieszkiem" a rozgoryczeniem, odróżnia etos ironii od bardziej negatywnego etosu satyry. Odwołując się do koncepcji satyry, które wskazują na jej agresywność, badaczka stwierdza, że etosy satyry i ironii pokrywają się najwyraziściej na końcu skali tego ostatniego, a więc tam gdzie „znajduje się pogardliwy, gorzki śmiech"[27]. Chociaż nie da się zaprzeczyć, że satyra może być agresywna, zakres jej etosu wyznaczony przez Hutcheon jest – na co wskazywałam już w poprzednim rozdziale – zdecydowanie za wąski. Twierdząc, iż „nie istnieje transhistoryczna definicja parodii", a to m.in. dlatego, że „być może nic nie jest bardziej zależne kulturowo niż etos"[28], w swoim rozumieniu satyry jako formy literackiej zmierzającej do poprawienia ludzkich przywar i głupoty poprzez ich ośmieszenie, zorientowanej przede wszystkim na zjawiska natury moralnej lub społecznej, badaczka pozostaje na stanowisku dość tradycyjnym, mimo iż dostrzega potrzebę refleksji nad jej nowymi przejawami:

> Lata 1960. wyznaczyły dla wielu nowy złoty wiek satyry [...], ale była to satyra, która opierała się na parodii i dlatego podzielała jej zmienny etos. W dziełach pisarzy takich jak Pynchon i artystów takich jak Robert Colescott nie odczuwa się tak bardzo dążenia do tego co Swift nazwał „nie wadą / Ale tym, co wszyscy śmiertelnicy mogą poprawić". Czarny humor (jak to określano) tamtych lat zaczął zmieniać nasze pojęcie satyry, tak jak pełna szacunku parodia zmieniła nasze pojęcie parodii. Ale to jest prawdopodobnie temat na kolejną książkę. Niemniej jednak wzajemne oddziaływanie tych gatunków nie ulega zmianie[29].

W kontekście wcześniejszych uwag na temat nasilającego się w sztuce współczesnej wzajemnego oddziaływania parodii i satyry[30], a także stwierdzenia, iż w poszerzonej odmianie parodii jej

---

[27] Tamże.

[28] Tamże, s. 93.

[29] Tamże, s. 84.

[30] Tamże, s. 81.

„interakcja z satyrą jest bardziej złożona”[31], sposób definiowania satyry przez Hutcheon świadczy o braku konsekwencji. Skoro, jak sama zauważa, etos jest zależny kulturowo i jego zakres może się poszerzać, to rozpatrując relacje między parodią i satyrą, należałoby uwzględnić fakt, że również etos satyry zmienia swój zakres. O tym, że stosunek satyryka do krytykowanego obiektu nie ogranicza się do pogardy czy też lekceważenia, dowodnie świadczą nie tylko współczesne, ale również dawniejsze formy przejawiania się satyry. Nawet jeśli uznamy, że satyra jest zawsze w jakimś stopniu agresywna, jak to czyni na przykład George A. Test, według którego zasadza się ona na współdziałaniu czterech elementów: agresji, gry, śmiechu i osądu, występujących w różnych proporcjach i nasileniu[32], musimy pamiętać, że inwektywa sytuuje się na skrajnym biegunie szerokiej gamy środków wykorzystywanych przez satyryków[33]. Określając satyrę jako „rodzaju wkodowanej złości, komunikowanej dekoderowi przez inwektywy”[34], Hutcheon arbitralnie zawęża jej etos, co wydaje się podyktowane głównie dążeniem do wykazania odrębności gatunkowej satyry i parodii. Tymczasem z perspektywy historycznoliterackiej odrębność ta wydaje się dość oczywista. Bez trudu można bowiem wskazać zarówno przykłady utworów satyrycznych nie opartych na parodii, jak i utworów parodystycznych, które nie są wyrazem wyraźnej dezaprobaty wobec wzorca, ani też nie mają na celu krytyki zjawisk pozaliterackich i pozajęzykowych.

Gatunkowe rozumienie parodii i satyry znacznie ogranicza możliwości opisu złożonej interakcji między obu zjawiskami nie tylko w przypadku ich współczesnych przejawów, ale także dawniejszych, takich, jak *Don Kichot* Cervantesa czy *Tristram Shandy* Sterna, stanowiących kanoniczny materiał egzemplifikacyjny za-

---

[31] Tamże, s. 83.

[32] G.A. Test, *Satire. Spirit and Art*, Tampa 1991, s. 7–36.

[33] Zob. np.: T. Stępień, *O inwektywie*, w: tegoż, *O satyrze*, Katowice 1996, s. 279–291.

[34] L. Hutcheon, *Teoria parodii*, s. 100.

równo w pracach poświęconych parodii, jak i analizujących fenomen satyry. Rozpatrywanie zależności między satyrą i parodią na płaszczyźnie gatunkowej wydaje się też niekompatybilne z proponowaną przez Hutcheon poszerzoną definicją parodii jako powtórzenia z krytyczną różnicą, nadającą jej charakter zasady konstrukcyjnej, stosowanej – jak wynika z przywoływanych przykładów – na obszarze różnych sztuk. Analizowana przez badaczkę odmiana parodii okazuje się zjawiskiem intersemiotycznym i jako taka wykracza poza ramy gatunku, uzyskując status kategorii estetycznej[35]. Problematyczna jest również charakterystyka etosu parodii, który Hutcheon uznaje za nienacechowany, ponieważ jego zakres rozciąga się od neutralnego (zabawowego, sygnalizowanego przez łagodną ironię, wywołującą „znaczący uśmieszek rozpoznania"), poprzez pełen szacunku, po kontestatorski (znamienny dla parodii satyrycznej). O ile nie sposób odmówić Hutcheon racji, że istota parodii nie sprowadza się do ośmieszenia wzorca, o tyle trudno zgodzić się z twierdzeniem, iż możliwe są utwory parodystyczne o neutralnym, a tym bardziej o pełnym szacunku, nastawieniu do parodiowanych dzieł. Skoro parodia jest powtórzeniem z zaznaczeniem krytycznej różnicy, a etos ironii, która służy zasygnalizowaniu tej różnicy zawsze – nawet jeśli manifestuje się w formie żartobliwej – stanowi odmianę drwiny, niejasne pozostaje, w jaki sposób etos parodii może ulec neutralizacji lub przekształcić się w pełen szacunku. Stosunek autora do parodiowanego wzorca wyrażający się w konkretnym utworze może być jednoznacznie kontestatorski, a może też mieć charakter ambiwalentny i oscylować między kontestacją a uznaniem, zawsze jednak jest w jakimś stopniu nacechowany krytycyzmem, dlatego też uważam, że „parodia o etosie neutralnym" i „parodia pełna szacunku"[36] to pojęcia prowadzące do zupełnego zatarcia granic

[35] R. Nycz, *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*, s. 157–158.
[36] L. Hutcheon, *Teoria parodii*, s. 103.

zjawiska[37]. Istnieją oczywiście utwory, w których na plan pierwszy wysuwa się ludyczna funkcja parodii, przejawiająca się w postaci „bezinteresownej zabawy literackiej, będącej popisem zręczności stylistyczno-warsztatowej parodysty oraz żartobliwym ujawnieniem sekretów i ograniczeń stylu wzorca"[38]. Funkcja ta – jak zauważa Ryszard Nycz – rzadko występuje w czystej postaci, częściej zaś „bywa komponentem złożonej strategii parodyjnej dzieła, w której element gry z konwencjami literatury należy do składników najtrwalszych"[39]. Zważywszy na złożoność parodii, zasadne wydaje się jednak pytanie, czy którakolwiek z jej funkcji może występować w czystej postaci, a zatem, czy „czysta" ludyczność w przypadku utworów parodystycznych jest w ogóle możliwa. Niewątpliwie funkcja ludyczna może w parodii dominować, ale nigdy nie jest samodzielna, ponieważ zawsze, choćby w minimalnym stopniu, towarzyszy jej konstytutywna dla parodii funkcja krytyczna[40]. Nawet wówczas, gdy parodia sprowadza się do żartobli-

[37] Hutcheon jest oczywiście świadoma tego, że w proponowanym przez nią rozumieniu parodia w swojej strukturze „zawiera w sposób nieunikniony inne formy tekstowej imitacji i zawłaszczenia". Wskazując na trudności z rozgraniczeniem pastiszu i parodii, stwierdza: „Jako że moja definicja uwzględnia szeroki zakres etosu parodii, nie wydaje mi się możliwe odróżnienie na tej podstawie parodii od pastiszu. Jednak, jak mi się wydaje, parodia naprawdę poszukuje odróżnienia w relacji ze swoim wzorcem. Pastisz posługuje się raczej podobieństwem i odpowiedniością. [...] Parodia jest względem pastiszu tym, być może, czym trop w retoryce wobec kliszy. Można powiedzieć, że w pastiszu i kliszy różnica zostaje zredukowana do podobieństwa" [tamże, s. 72–73].

[38] R. Nycz, *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*, s. 165.

[39] Tamże, s. 165.

[40] Por. S. Dentith, *Parody*, s. 37–38. Zdaniem Dentitha wzbudzenie śmiechu może być jedynym celem parodii. Jako przykład takiego zastosowania parodii podaje badacz poezję nonsensowną. Na czysto ludyczny charakter współczesnego nonsensu „intelektualnego" opartego na parodii wskazuje Maria Tarnogórska [zob. M. Tarnogórska, *Parodia w służbie nonsensu. Przypadek Stanisława Barańczaka*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2014, t. 57, z. 2, s. 52]. Jeśli jednak zgodzimy się z przywołaną przez badaczkę tezą Leonarda Feinberga, że literatura nonsensu operuje przeciw-logiką, parodiującą konwencjonalne myślenie [L. Freinberg, *The Secret of Humor*, Amsterdam 1978, s. 177–178], to wypada uznać, iż nawet w przypadku parodii pozostającej na usługach nonsensu uobecnia się funkcja krytyczna.

wego uwypuklenia cech wzorca, efekt ludyczny osiągany jest jego kosztem. Podobnie dzieje się w przypadku parodii dzieł wybitnych wykorzystywanych w utworach satyrycznych w sposób instrumentalny. Transformacja utworu parodiowanego, mająca na celu wyzyskanie jego potencjału semantycznego dla krytyki zjawisk wobec niego zewnętrznych, polega zazwyczaj na wprowadzeniu elementów „obcych", które pełnią funkcję podwójną: wywołują efekt ironiczny lub komiczny, a zarazem wskazują zasadniczy obiekt krytyki. Poddany ironicznej/komicznej refunkcjonalizacji wzorzec jest w tym przypadku narzędziem, a nie celem krytyki, trudno jednak moim zdaniem tego typu parodię uznać za „pełną szacunku"[41].

Wątpliwości budzi również sposób ujęcia przez Hutcheon zależności między parodią a ironią. Koncepcja ironii jako tropu, nawet poszerzona o aspekt pragmatyczny, wydaje się mało użyteczna w opisie tej relacji. Teza, iż ironia działa na poziomie semantycznym w taki sam sposób, w jaki parodia działa na poziomie tekstowym, ponieważ obie zaznaczają różnicę za pomocą nakładania się kontekstów (w przypadku parodii raczej tekstowych niż semantycznych), a więc wykazują strukturalne podobieństwo, z powodu którego „parodia może z łatwością i w sposób naturalny wykorzystać ironię jako preferowany, a nawet uprzywilejowany mechanizm"[42], opiera się na analogii o większej mocy retorycznej niż wyjaśniającej. Związek między ironią a parodią rozumianą tak, jak to proponuje Hutcheon, czyli jako powtórzenie (imitacja) z krytyczną różnicą, efektywniej, aczkolwiek – jak zauważa Paul Simpson – w sposób niewystarczający, pozwala opisać koncepcję ironii jako przywołania echem (*echoic mention*), umożliwiającą zdaniem jej autorów, Dana Sperbera i Deirdre Wilson, analizę tych przejawów zjawiska, których mechanizmy semantyczne nie dają się wyjaśnić w ramach ujęcia tradycyjnego[43].

41 L. Hutcheon, *Teoria parodii*, s. 103.

42 Tamże, s. 97.

43 D. Sperber, D. Wilson, *Ironia a rozróżnienie między użyciem i przywołaniem*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 1, s. 280.

Nazbyt uproszczony jest również zaproponowany przez Hutcheon opis interakcji ironii z satyrą. Nie chodzi tylko o to, że satyra operująca ironią wykorzystuje całą skalę jej odcieni, a nie tylko ów skrajny biegun, na którym drwina zabarwiona jest pogardą i goryczą. Trudno również zgodzić się z tezą, że w odróżnieniu do parodii, której związek z ironią werbalną zasadza się na podobieństwie strukturalnym, satyra wykorzystuje pragmatyczną funkcję ironii, a nie jej mechanizm semantyczny, scharakteryzowany przez Hutcheon jako sprowadzalny do antyfrazy „proces zaznaczania różnicy w znaczeniu”[44]. Tezę tę można łatwo podważyć, przywołując przykłady utworów satyrycznych, w których ironia rozumiana jako trop pełni funkcję dominanty kompozycyjnej, a więc zasady konstrukcyjnej całego tekstu[45]. Chwyt ten jest wykorzystywany w utworach skomponowanych jako nagana w formie pochwały (np. *Pochwała głupoty* Erazma z Rotterdamu) lub pochwała w formie nagany (np. *Do króla* Krasickiego), które jako całość stanowią rozbudowaną antyfrazę.

Terminologiczne zamieszanie – jak to określa Hutcheon – wokół satyry i parodii jest nie tyle związane z wykorzystywaniem przez nie ironii, ile z ich współwystępowaniem, co zresztą badaczka dostrzega, wskazując na istnienie „parodii satyrycznej” i „satyry parodystycznej”. Oba terminy dobitnie świadczą moim zdaniem o płynności granic między zjawiskami, które określają. W przypadku pierwszym problematyczne bywa rozstrzygnięcie, czy obiektem krytyki jest wyłącznie parodiowany tekst (styl autorski, konwencja literacka), czy też sięga ona głębiej i odnosi się również do tego, co pozatekstowe (postawa twórcza, światopogląd), w przypadku drugim zaś nie zawsze można jednoznacznie stwierdzić, czy krytyka rzeczywistości pozatekstowej dokonuje się poprzez krytykę parodiowanego tekstu, czy też nie będąc jej celem, pełni on jedynie funkcję nośnika intencji satyrycznej.

---

[44] L. Hutcheon, *Teoria parodii*, s. 97.

[45] A. Zgorzelski, *O funkcjonalnym pojmowaniu tropów*, „Teksty” 1976, nr 1, s. 54–57.

W świetle koncepcji satyry zaproponowanej przez Paula Simpsona i „parodia satyryczna", i „satyra parodystyczna" są odmianami tekstu satyrycznego. Nie kwestionując bynajmniej odrębności satyry i parodii, Simpson przeciwstawia je sobie na innych płaszczyznach niż to czyni Hutcheon. Jego zdaniem można wskazać trzy obszary, na których teoretycznie ujawniają się różnice między tymi praktykami dyskursywnymi. Po pierwsze, w parodii nie musi się pojawić element dialektyczny, który jest w przypadku satyry obligatoryjny. Podczas gdy w satyrze występują dwie fazy ironii, dla zaistnienia parodii wystarczy tylko pierwsza, polegająca na przywołaniu. Jeśli zaś element dialektyczny pojawia się w tekście parodystycznym, staje się on po prostu tekstem satyrycznym. Po drugie, różnica między satyrą i parodią ujawnia się na płaszczyźnie strategii tekstowych, których znajomość jest niezbędna do interpretacji i rozumienia obu typów dyskursu. W przypadku satyry wymagana jest wiedza ogólna i wiedza o typowych strukturach tekstowych, w przypadku parodii zaś wiedza ogólna i wiedza o stylach obejmująca znajomość gatunków, rejestrów, dialektów i idiolektów. Po trzecie, o specyfice satyry stanowi, zdaniem Simpsona, zawieszenie roszczenia do szczerości, podczas gdy dyskurs parodystyczny może być „szczery", w takim znaczeniu, w jakim wedle angielskiego przysłowia „imitacja jest najszczerszą formą pochlebstwa"[46]. To ostatnie rozróżnienie jest jednak wysoce problematyczne. Jak pokazałam w poprzednim rozdziale, bez trudu można wskazać teksty satyryczne, w których roszczenie do szczerości nie zostaje zawieszone, a dezaprobata satyryka wobec obiektu manifestuje się bezpośrednio, bez udziału ironii. Co więcej, zastosowanie w opisie dyskursu satyrycznego kategorii roszczeń ważnościowych zapożyczonych od Jürgena Habermasa jest pomysłem niefortunnym [zob. rozdz. III, s. 128–129].

---

[46] P. Simpson, *On the Discourse of Satire. Towards a Stylistic Model of Satirical Humor*, Amsterdam – Philadelphia, s. 120–123.

Z perspektywy literaturoznawczej uznanie za tekst satyryczny każdego tekstu parodystycznego, w którym pojawia się element dialektyczny, wydawać się może dyskusyjne, ponieważ konsekwencją tego założenia jest włączenie w obszar dyskursu satyrycznego również tekstów, w których parodia, mająca za przedmiot negatywnie oceniane konkretne poetyki lub konwencje, służy polemice literackiej. Tego rodzaju teksty zaliczane są przez Ryszarda Nycza do przejawów krytycznej funkcji parodii, odróżnianej od jej funkcji satyrycznej, która zdaniem badacza „wysuwa się na plan pierwszy wszędzie tam, gdzie parodystyczna realizacja staje się narzędziem demaskacji zjawisk w ostatecznym rachunku pozaliterackich i pozajęzykowych", obnażając „niedostatki artystyczno-światopoglądowych postaw autorskich, ograniczenia poznawcze, zafałszowania ideowe, wynaturzenia życia społecznego-kulturalnego, dokumentowane w parodiowanych wzorcach języka, przesądy i stereotypy przyjmowane bezwiednie wraz z wykorzystaniem danych szablonów stylistyczno-gatunkowych"[47]. Według Nycza funkcja krytyczna, często pozbawiona komponentu satyryczno-komicznego, dochodzi do głosu wówczas, gdy parodia: 1) służy polemice z dorobkiem poprzedników lub tradycją, którym pisarz się przeciwstawia; 2) przejawia się „w postaci kryptoprogramu literackiego formułowanego w trybie zabawowo-destrukcyjnej charakterystyki" (przykładem jest tu wczesna twórczość Witkacego, Gombrowicza i Mrożka); 3) przybiera formę *quasi*-recenzji czy *quasi*-krytyki literackiej, stając się skutecznym środkiem demonstracji krytycznej, wypowiadanej *implicite*, oceny (przykład koronny to *Doskonała próżnia* Lema). Ten krytyczny, a ściślej krytycznoliteracki aspekt parodii decyduje o jej istotnej roli zarówno w indywidualnym rozwoju twórcy, jak i w przemianach form artystycznych dokonujących się w ramach procesu historycznoliterackiego. Czyni z niej również narzędzie refleksji nad właściwościami litera-

[47] R. Nycz, *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*, s. 166.

tury w ogólności, takimi jak: autentyczność, bezpośredniość, naturalność, oryginalność, a także jej funkcją ekspresywną, komunikatywną i przedstawiającą[48].

W praktyce interpretacyjnej rozróżnienie między satyryczną i krytyczną funkcją parodii, mające swoje korzenie w koncepcjach formalistów rosyjskich, którzy przyczynili się do wyeksponowania wewnątrzliterackiego aspektu parodii, dostrzegając w niej zasadniczy mechanizm ewolucji literackiej[49], okazuje się jednak dosyć problematyczne. Warto zauważyć, że przywołując konkretne przykłady literackie, Nycz wskazuje na współwystępowanie obu funkcji oraz ich integralny związek z funkcją ludyczną, widoczny chociażby w sposobie wykorzystywania stylizacji parodystycznej przez pisarzy kręgu Skamandra i Kwadrygi, w twórczości których pełniła ona „zasadniczo funkcje satyryczno-krytyczne, stanowiąc jednak głównie świadectwo wysokiej świadomości literackiej, sprawności warsztatowej oraz zainteresowania ludycznym aspektem gry literackimi konwencjami"[50]. Już samo określenie „satyryczno-krytyczne" ma charakter tautologiczny, ponieważ postawa satyryczna

[48] Tamże, s. 168.

[49] Jurij Tynianow dokonał funkcjonalnego rozróżnienia między parodystycznością i parodiowością, uznając pierwszą za instrument gatunków komicznych, a drugą za niekoniecznie z komizmem związaną. Według Tynianowa „zorientowanie jakiegoś utworu na inny (a tym bardziej przeciw niemu), tzn. parodiowość, jest ściśle związane ze znaczeniem tego drugiego utworu w systemie literackim". Nie oznacza to, że utwór taki musi być doniosły czy wartościowy w ogóle, lecz, że jest dla tego sytemu znaczący i charakterystyczny. Obiektem utworów parodiowych są zazwyczaj zjawiska literatury współczesnej, gdyż „parodiowość w odniesieniu do zjawisk na wpół zapomnianych jest w niewielkim stopniu możliwa". Parodystyczność, czyli „użycie parodystycznych form w nieparodiowej funkcji", uznał Tynianow za „zjawisko o największym zasięgu i najbardziej nieokreślone w stosunku do utworów, które posłużyły jako materiał" [J. Tynianow, *O parodii*, przeł. A. Dudek, „Studenckie Zeszyty Naukowe UJ", z. 3: *Ironia, parodia, satyra*, Kraków 1988, s. 82–84]. Chociaż trudno nie zgodzić się z Tynianowem, że komizm nie musi być wyznacznikiem parodii, w praktyce analitycznej operowanie określeniami „parodiowy" i „parodystyczny" jest moim zdaniem bardzo nieporęczne.

[50] R. Nycz, *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*, s. 161.

jest w swej istocie nacechowana krytycyzmem. Można oczywiście, obstając przy założeniu, że obiekt satyry ma charakter zewnątrztekstowy, parodii zaś wewnątrztekstowy, odróżniać funkcję satyryczną tej ostatniej od jej funkcji krytycznoliterackiej, jeśli jednak zgodzimy się, że istotą satyry jest krytyczny stosunek do świata, rozumianego jako rzeczywistość kulturowa obejmująca nie tylko ludzkie zachowania i postawy, ale też dyskursywne formy reprezentacji tej rzeczywistości, zasadne staje się pytanie, czy z tekstem satyrycznym mamy do czynienia tylko wtedy, gdy parodia służy „demaskacji zjawisk w ostatecznym rachunku pozaliterackich i pozajęzykowych"[51]. W świetle przyjętego przeze mnie szerokiego rozumienia satyry funkcja krytycznoliteracka jest wariantem funkcji satyrycznej. Zdefiniowanie parodii jako krytycznej refunkcjonalizacji wzorca, pozwala uznać, iż w jakimś stopniu każdy tekst parodystyczny jest nacechowany satyrycznością, czy to wymierzoną tylko w sam wzorzec, czy też – za jego pośrednictwem – w zjawiska pozaliterackie i pozajęzykowe[52]. Przy takim założeniu funkcja satyryczna, podobnie zresztą jak funkcja ludyczna, okazuje się konstytutywna dla parodii, chociaż oczywiście nie musi być funkcją dominującą. Przeciwnie, może ulec stłumieniu, podporządkowując się funkcji ludycznej, jak to się dzieje wówczas, gdy zasadniczym celem parodii jest zabawa literacka. Zasięg i ton krytyki zależy od wielu czynników: stopnia konkretności wzorca, jego rangi artystycznej, sposobu refunkcjonalizacji. W przypadku tekstów parodystycznych o dominującej funkcji ludycznej mamy najczęściej do czynienia z krytyką powierzchowną o znikomym stopniu agresywności, polegającą na uwydatnieniu i zagęszczeniu najbardziej charakterystycznych cech wzorca. Taki charakter mają niektóre utwory parodystyczne Artura Marii Swinarskiego, przywoływane przez badaczy jako przykłady tekstów, w których parodia pełni wyłącznie funkcję ludyczną. Michał Głowiński, odno-

---

[51] Tamże, s. 166.

[52] Por. M.A. Rose, *Parody/Metafiction*, s. 44–49.

sząc się do zbioru zatytułowanego *Parodie* (1955), zdecydowanie stwierdza, iż „[w] utworach takich jak parodie Swinarskiego chodzi przede wszystkim o skarykaturowanie literackiego wzoru, ujawnienie jego właściwości; nad tym ludycznym zamierzeniem nic już się nie nadbudowuje. Parodia jest parodią, niczym więcej”[53]. Także Ryszard Nycz, charakteryzując ludyczną funkcję parodii, przywołuje *Ścieżę przez puszcz* Swinarskiego jako przykład bezpretensjonalnej parodii, której podstawę stanowią powieści historyczne Antoniego Gołubiewa. Niewątpliwie *Ścieżę przez puszcz* można uznać za tekst o nacechowaniu zasadniczo ludycznym, jednak nawet tu ludyczność nie jest funkcją wyłączną. Wszystkie zebrane w tomiku *Parodie* utwory są w jakimś stopniu nasycone satyrycznością, co znajduje potwierdzenie w fakcie, iż opublikowane w osobnej książce parodie zostały również przez Swinarskiego włączone do zbioru zatytułowanego *Satyry*, składającego się z czterech części: *Satyry*, *Groteski*, *Parodie* i *Przekłady* (zawierającej utwory satyryczne Goethego, Heinego i Brechta)[54]. Część z parodii Swinarskiego można określić mianem satyr literackich, w których wykpione zostają maniery stylistyczne przedrzeźnianych twórców. Do tej grupy zalicza się *Lipa*, w której obiektem parodii są najbardziej rozpoznawalne cechy poetyki Bolesława Leśmiana:

> Na lipcowej lipie od Popielca do rana
> wisi sobie wisielec, oj da-dana, da-dana!
>
> Obezdolił go rozbrat, cały ksobny ze żalu,
> by zakwitał na lipie niby kwiat na perkalu.
>
> Tak ci wisi wisiołek, tak ci dynda dyndała,
> tak się zlipił z tą lipą, aż się gawiedź zebrała:
>
> Przyczłapała z bezdroż i z bezrybia, i z bezdna
> sfora lepkich upiorów, nocnicowa, rozgwiezdna;

---

[53] M. Głowiński, *O intertekstualności*, w: tegoż, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 14.

[54] A.M. Swinarski, *Satyry*, Warszawa 1955.

trupiszydła skomlące lizą z lochów i dziupel,
za kuśmidrem kuśmider, przy kurduplu kurdupel;

zezownice ukosem wyskoczyły ze źrenic,
by się wlec przez pszenice aż do mdłych niedopszenic,

cwałem goni Przysmrodek z Ulęgałkiem-Michałkiem
i Świdryga z Midrygą, i Koszałek z Opałkiem;

tylko Gnidosz nie przyszedł, tylko Gnidosz się przeląkł,
powędrował w zaświaty i zaginał jak szeląg;

ale przyszła Nietota z Nietotamtą i dyga,
aż jej z lipy oddygnął piszczelami dziadyga;

drepcze rzygoń Wymiotek z wieńcem maków na głowie –
czemu płakał po drodze, o tym nikt się nie dowie;

zakuśtykał o kusi kalinowy Dyrdymał,
by zobaczyć, czy obwieś swego słowa dotrzymał;

przytańcował Mogilec z kurhanową Padliną,
oj-da-dan, da-dana! na odsiebkę, a ino – – –

Wtedy ujrzał ich Pan Bóg i wychmurzył się z cicha
w niebnej dumie zdumie: skąd się wzięły te licha?

Czyżby on ich upiersił, utułowił i zudził?
Czyżby on, oj da-dana! rozdadanił i wludził?

Kiedy stworzył tych wszystkich? w poniedziałek czy w środę,
gdy wymyślił chimerę, filodendron i wodę?

Zafrasował się Pan Bóg, bo odgadnąć nie może,
Więc się tylko przeżegnał i powiedział: „Mój Boże...”[55]

Efekt parodystyczny zasadza się tu na nagromadzeniu neologizmów zarówno zapożyczonych od Leśmiana, jaki i utworzonych na analogicznych, co oryginalne zasadach. Jako przedmiot naśladownictwa wybrał Swinarski przede wszystkim neologizmy służące powoływaniu do istnienia fantastycznych postaci oraz takie, które uwydatniają proces ich stwarzania. Wykorzystując elementy

[55] A.M. Swinarski, *Parodie*, wyd. 2, Warszawa 1989, s. 34–35.

Leśmianowskiego świata przedstawionego i jednocześnie imitując mechanizm generowania owego świata, spotęgował cechy wzorca, w tym także ewokowany za pośrednictwem tego mechanizmu humor, który u Leśmiana zaznacza się subtelnie, natomiast w *Lipie* wysuwa się na plan pierwszy i jest dosadniejszy. Wzmocnieniu efektu komicznego służy nie tylko nadmiar neologizmów, ale też semantyka tych utworzonych przez Swinarskiego na określenie postaci (wisiołek, kuśmider, zezownice, trupiszydła, Przysmrodek, Ulęgałek-Michałek, Gnidosz, Nietotamta, rzygoń Wymiotek, Dyrdymał, Mogilec) i sposobów powoływania ich do istnienia (upiersił, utułowił, zudził, rozdadanił, zludził). Ewokując komizm są one zarazem nośnikiem intencji satyrycznej tekstu, w którym uwydatniona zostaje manieryczność Leśmianowskiego słowotwórstwa. Pokpiwając z jego nadmiernej produktywności, Swinarski jest jednak daleki od złośliwości. Żartobliwa tonacja nie eliminuje wprawdzie krytycznego aspektu parodii, ale wytłumia go, łagodząc satyryczny wydźwięk utworu, który na pierwszy rzut oka sprawia wrażenie bezpretensjonalnej zabawy literackiej.

Zdominowana przez żywioł ludyczny *Lipa*, będąca żartobliwą satyrą literacką, podszytą atencją wobec parodiowanego wzorca, dowodnie świadczy o tym, że ambiwalentny stosunek parodysty do wzorca nie tyle niweluje satyryczną funkcję parodii, ile ją wysubtelnia i czyni nieagresywną. Utwór ten, sytuujący się na jednym ze skrajnych biegunów satyry, uświadamia, jak płynne są jej granice. Nie zawsze krytycyzm Swinarskiego wobec parodiowanych wzorców przejawia się w tak łagodnej formie. W wielu parodiach mających za przedmiot twórczość współczesną jest on na tyle kąśliwy, że satyryczność wysuwa się w nich zdecydowanie na plan pierwszy. Za przykład może tu posłużyć wiersz *Czego ja nie widziałem!*, w którym Swinarski bierze na warsztat poetykę Ważyka:

> Widziałem góry stare jak świat,
> widziałem ludzi w chińskich kapeluszach,
> widziałem prawdziwą bawełnę nad rzeką Huaiho,
> widziałem pola uprawne ryżu.

Piłem prawdziwą chińską herbatę,
Pierwszy gatunek.

2

W grocie Ta Tungu zmierzyłem Buddę.
Jest większy ode mnie, ale podobny z twarzy.

Trzyletnie dzieci śmiały się do mnie
Mamrocząc:
„Wa-żyk, Wa-żyk, Wa-żyk".

3

Chłopcy, nie walcie mi w bębny;
Dziewczęta, nie sypcie przede mną kwiatów na ziemię.
Bo może przyjdzie tu przecież
Ktoś jeszcze ważniejszy ode mnie.

O dzieci Chin, nie bijcie mi brawa.
Jak się przed waszą owacją obronić?
Majtkowie ja was zaklinam,
Nie prezentujcie przede mną broni.

Chyba że chcecie we mnie
uczcić całą Warszawę,
No to prezentujcie już, prezentujcie,
można sypać te kwiaty i bić brawo[56].

Intencja satyryczna zaznacza się już w samym tytule parodii, wskazującym na zasadniczy przedmiot krytyki – kreację „ja" lirycznego. W wierszu Swinarskiego owo „ja" zostało karykaturalnie wyolbrzymione poprzez spotęgowanie afektowanej skromności przewrotnie obnażającej kamuflowaną pod jej płaszczykiem manię wielkości. Wyjaskrawiając element poetyki będący wyrazistym łącznikiem między autorem i tekstem, Swinarski wyśmiewa manierę stylistyczną, ale pośrednio uderza też w jakimś stopniu w osobowość twórczą. Ludyczny aspekt parodii, a także tekstowy charakter jej obiektu, chronią go wprawdzie przed zarzutem o atak *ad personam*, trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że autor utworu

---

56 Tamże, s. 63–64.

daleki jest od wyrozumiałości wobec obiektu krytyki, a jego intencja wykracza poza ramy wyznaczone przez motto, którym Swinarski – przywołując jako autorytet Goethego – opatrzył cały zbiór parodii: „Kpić z bliźnich wolno tylko, temu, kto ich prawdziwie kocha".

Wielofunkcyjność parodii sprawia, że jest ona tyleż efektywnym, co ryzykownym sposobem ewokacji intencji satyrycznej, generującym nieporozumienia pomiędzy satyrykiem-parodystą i odbiorcą powodowane trudnościami z identyfikacją właściwego obiektu krytyki. Odbiorca nie tylko musi rozpoznać parodiowany wzorzec, ale też rozstrzygnąć, czy i w jakim zakresie wzorzec ten został poddany krytyce, by następnie móc określić, jak głęboko owa krytyka sięga. Czy ogranicza się ona jedynie do zanegowania poprzez ośmieszenie jego właściwości stylistycznych, czy też jej zasadniczy cel stanowi na przykład manifestująca się poprzez określony styl postawa światopoglądowa? Niewątpliwie wiele zależy od stopnia ukonkretnienia wzorca.

Paradoksalnie konkretność wzorca, sprzyjająca jego rozpoznawalności, może utrudniać porozumienie między satyrykiem i odbiorcą. Zwłaszcza w przypadku utworów satyrycznych opartych na parodii utworów literackich o wysokiej randze artystycznej, nie zawsze możliwe jest jednoznaczne rozstrzygnięcie, czy parodiowany wzorzec poddany został krytyce, czy też, nie będąc jej zasadniczym celem, służy intencji krytycznej zorientowanej na obiekt o charakterze pozaliterackim i pozajęzykowym. Owa ranga artystyczna niejako z założenia wyklucza tego rodzaju utwory jako obiekt jednoznacznej negacji i sprzyja uwyraźnieniu się ludycznej funkcji parodii. Wysuwająca się zaś na plan pierwszy ludyczność może nie tylko utrudniać zidentyfikowanie obiektu satyry, ale nawet zupełnie przesłonić intencję satyryczną tekstu. By problem uwydatnić, raz jeszcze odwołam się do przykładu z *Parodii* Swinarskiego, który parodiując dzieła romantycznych wieszczów, traktuje je inaczej niż twórczość pisarzy współczesnych – nie jako przedmiot, ale instrument krytyki.

Naśladując formę wiersza i przejmując główny schemat kompozycyjny II cz. *Dziadów*, Swinarski przekształca go w sposób wskazujący na to, że parodia utworu Mickiewicza nie jest tu celem samym w sobie, lecz stanowi nośnik intencji satyrycznej, której obiekt jest natury pozaliterackiej. Sugeruje to już zapożyczone od Benedykta Hertza motto: „Minister pisarzowi usta zamknąć może, / Lecz, że ich nie otworzy, o to się założę", a początkowe partie utworu zawierają wyraźne sygnały pozwalające odbiorcy zorientować się, że tekst Swinarskiego, opublikowany w roku 1955, odnosi się do ówczesnej sytuacji polityczno-kulturalnej:

Kapliczka, wieczór
Starzec – Chór dziadów

CHÓR
Smutno wszędzie, goło wszędzie,
Co to będzie, co to będzie?

GUŚLARZ
(wchodzi)
Otwieram drzwi do kapliczki.
Wstępujcie, duszeczki czyśćcowe!
Podpisujemy umowę
I wypłacimy zaliczki,
Tylko żwawo, tylko śmiało!

STARZEC
Choć pieniędzy w kasie mało.

CHÓR
Jaśniej wszędzie, raźniej wszędzie.
Forsa będzie, forsa będzie!

STARZEC
Oto przyszedł guślarz nowy.
Dotychczas wyrabiał księgi
PIWem tuczony i tęgi;
Jak tamten – w sklepieniu beczkowy.

CHÓR
Węszy wszędzie, wietrzy wszędzie.
Zobaczymy, jaki będzie[57].

[57] Tamże, s. 8–9.

Dalsza lektura potwierdza wstępne rozpoznanie, że parodia Mickiewiczowskich *Dziadów*, nie jest tu wyłącznie formą bezinteresownej zabawy literackiej, ani tym bardziej nie ma na celu ukazania jakiś niedostatków wzorca. W tekście pojawiają się liczne odwołania do konkretnej rzeczywistości historycznej, a tytułowymi „dziadami" okazują się autorzy piszący dla teatru. W trakcie „obrzędu" przywołane zostają najpierw zjawy twórców reprezentujących lekką muzę, Stępnia i Gozdawy, których „dręczy [...] pustka i trwoga", ponieważ została im „[z]amknięta do sceny droga". Następnie pojawia się, ścigane przez „Chór postaci w pogoni za autorem" oraz duchy Bogusławskiego i Sułkowskiego, widmo Brandstaettera – „sceny upiora", cieszącego się – jak można wnosić ze słów Guślarza – przychylnością dotychczasowych władz: „Dźwigamy Pańskiego krzyż. / Na nic skargi i lament, / Gdy autor ma abonament"[58]. Po widmie Brandstaettera przybywają zaś „nieznane duchy" – zjawy Otwinowskiej i Stopkowej, które wedle wyroczni repertuarowej muszą jeszcze „[c]zekać z sztuką przez dwa roki". Jako ostatnie pojawia się milczące widmo Szaniawskiego, któremu towarzyszy Muza w żałobie. Rozpoznawszy „mistrza", Guślarz namawia go do współpracy:

> Chociaż m o s t i d w a t e a t r y
> Zburzyły ci wrogie wiatry,
> Teraz atmosfera czystsza:
> Bo już pisać pozwalają
> Wszystkim, którzy talent mają.
> Więc cię dziś w teatru bramy
> Zapraszamy, zaklinamy.
>
> [...]
> Jubileusz ci urządzę.
> Będą mowy i pieniądze.
> Zaraz czeki wypiszemy
> Na zaliczkę i tantiemy[59].

---

58 Tamże, s. 14.

59 Tamże, s. 19.

Widmo Szaniawskiego pozostaje milczące, nie odpowiada też na pytanie Guślarza o powody milczenia, co Starzec komentuje następująco: „Milczeć musi, trudna rada. / Zabroniłem, więc nie gada”[60]. Zarówno słowa Starca, jak i zamykająca utwór kwestia Chóru: „Poszedł i nie wziął zaliczki?... / Dziwy wszędzie – i w urzędzie. / Co to będzie, co to będzie?”[61], stanowią, jak sądzę, czytelny sygnał, że utwór Swinarskiego jest krytyczny wobec polityki kulturalnej prowadzonej w Polsce w pierwszej połowie lat 50. XX w. Mamy tu oczywiście do czynienia z satyrą o silnym nacechowaniu ludycznym, a przy tym – ze względu na charakter obiektu, którym jest konkretna rzeczywistość polityczno-historyczna – już zdezaktualizowaną, co może skutkować niedostrzeżeniem przez odbiorcę intencji satyrycznej i odczytaniem go jako bezinteresownej zabawy literackiej. Ukierunkowanie intencji satyrycznej na rzeczywistość pozaliteracką, pozwala jednak moim zdaniem na jednoznaczne stwierdzenie, że *Dziady* Mickiewicza nie są w utworze Swinarskiego obiektem krytyki.

Zdecydowanie bardziej problematyczny niż u Swinarskiego jest status wzorca w opartej na parodii utworów Mickiewicza *Śmierci porucznika* Sławomira Mrożka. Zarówno charakter dyskusji prasowej, która toczyła się wokół sztuki tuż po jej wystawieniu w 1963 roku, jak i krytyczne oceny dramatu ze strony niektórych wybitnych krytyków, takich jak Andrzej Kijowski[62] czy Jan Błoński[63], wynikają, jak sądzę, ze sposobu sfunkcjonalizowania przez Mrożka parodii, utrudniającego uchwycenie autorskiej intencji. Komentując kampanię prasową wokół *Śmierci porucznika* Małgorzata Sugiera zauważa, że „krytycy niemal nie analizowali treści dramatu, całą energię skupiając na wytykaniu Mrożkowi niedostatków warsztatu dramatopisarskiego” i wskazuje na ideologiczno-poli-

[60] Tamże, s. 20.

[61] Tamże, s. 19.

[62] A. Kijowski, *Mrożek u raju bram*, „Dialog” 1963, nr 5, s. 105.

[63] J. Błoński, *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, Kraków 1996, s. 201.

tyczne tło całej dyskusji. Zaatakowano wówczas Mrożka ze wszystkich stron, dostało mu się bowiem nie tylko od zaściankowych patriotów i narodowców, ale nawet od „światłych intelektualistów jak Andrzej Kijowski. A wszyscy nie tyle czytali jego dramat, co używali go jako argumentu na poparcie swoich tez"[64]. Zdaniem Sugiery *Śmierć porucznika* nie należy z pewnością do wybitnych dramatów Mrożka, nie jest jednak utworem pozbawionym „głębszego znaczenia", chociaż dotarcie do niego nie jest łatwe. Zrozumienie sztuki wymaga bowiem dostrzeżenia, „że literacka zabawa w wyśmiewanie romantycznych mitów służy Mrożkowi w gruncie rzeczy jako historyczna maska aktualnych problemów"[65]. Owo „głębsze znaczenie" sztuki ujawnia się właśnie w krytykowanym przez recenzentów i badaczy akcie II, w którym akcja „przenosi się zdecydowanie na płaszczyznę świadomości współczesnego widza"[66]. W interpretacji Sugiery

> Mrożek poszedł o krok dalej niż sprzeczający się o sens jego dramatu krytycy wszystkich politycznych obozów. Historyczną prawdą zmierzył mit, ale i jemu nie odmówił racji. Starał się przy tym tak uwagą widza pokierować, by uwrażliwić go na podatność zarówno historii, jak mitu na ideologiczne manipulacje[67].

Autorka *Dramaturgii Sławomira Mrożka* nie jest bynajmniej pierwszą, ani jedyną interpretatorką *Śmierci porucznika*, wskazującą na fakt, iż dramat nie jest ani atakiem na wieszcza, ani rozprawą z jego dziełem. Zwracali na to uwagę już niektórzy uczestnicy wspomnianej dyskusji, która toczyła się na łamach prasy po wystawieniu dramatu[68]. Podkreślają to również w swoich odczytaniach

---

[64] M. Sugiera, *Dramaturgia Sławomira Mrożka*, Kraków 1997, s. 169.

[65] Tamże, s. 174.

[66] Tamże, s. 173.

[67] Tamże, s. 173–174.

[68] Zob. Jaszcz (Szczepański Jan Alfred), *Reduta Orsona*, „Trybuna Ludu" 1963, nr 325, s. 4; L. Jabłonkówna, *Nowe „Wyzwolenie" (w Krakowie i w Warszawie)*, „Teatr" 1964, nr 1, s. 3.

Aleksandra Okopień-Sławińska i Monika Kostaszuk. Podsumowując analizę stylizacyjno-parodystycznych zabiegów zastosowanych przez autora, Okopień-Sławińska stwierdza:

> Tylko nie przyjmując do wiadomości gatunkowej specyfiki utworu Mrożka można uważać, że przez wprowadzenie postaci Orsona czy Poety wypowiedział się on na temat Ordona i Mickiewicza, aby zasugerować określoną ich ocenę, przewartościować dotychczasowe mniemania, odkryć nowe oblicze obu tych postaci, odbrązowić je, ośmieszyć... itp.[69]

Zdaniem Kostaszuk zaś toczona przez Mrożka gra z absurdem, w którą wciągnięte zostają utwory Mickiewicza nie jest:

> walką z literacką kondycją polskiego romantyzmu, ani tym bardziej z dziedziczoną po nim tradycją kulturową. Wyraża jedynie bunt przeciw trywializowaniu tej tradycji i postępującej dewaluacji przyjętych przez nią wartości. Demaskuje obezwładniającą siłę narodowej dewocji i zdradliwy urok sztucznie preparowanych świętości[70].

Jakkolwiek nie można odmówić trafności przywołanym powyżej odczytaniom odsłaniającym głębsze znaczenia *Śmierci porucznika*, spory interpretacyjne, jakie sztuka ta spowodowała, świadczą moim zdaniem nie tylko o tym, że do sensów tych dociera się z trudem. Dowodzą również, że nie da się jednoznacznie stwierdzić, iż parodiowany wzorzec nie stanowi tu obiektu prześmiewczego ataku. Uniemożliwia to z jednej strony sposób, w jaki Mrożek parodiuje utwory Mickiewicza, z drugiej zaś uczynienie poety jednym z bohaterów. Fabuła dramatu, składającego się z prologu i dwóch aktów, wywiedziona została z *Reduty Ordona*. Z poematu tego Mrożek nie tylko zapożycza postać porucznika Orsona, ale

---

69 A. Okopień-Sławińska, *Sławomir Mrożek: „Śmierć porucznika"*, w: T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Czytamy utwory współczesne*, Warszawa 1967, s. 271.

70 M. Kostaszuk, *Sprawy porucznika Ordona – ciąg dalszy*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza", 1990 (1988), t. 23, s. 107.

całe dosłownie cytowane frazy. Konstrukcja prologu, w którym zobrazowana w *Reducie Ordona* bitwa ukazywana jest z podwójnej perspektywy: Generała i Poety, zasadza się na ironicznej rekontekstualizacji fragmentów wiersza Mickiewicza, polegającej na konfrontacji języka poetyckiego z rzeczywistością przedstawioną i zderzeniu go z wojskowym żargonem. Zderzenie to jest źródłem silnego efektu komicznego, który może odwracać uwagę odbiorcy i utrudniać mu odczytanie sygnałów „poważnej" intencji, a co za tym idzie dostrzeżenie, „że już w prologu Mrożek, chwytając na pozór mit *in flagranti* [...], zarazem go od środka dekonstruuje"[71].

Komizm, uobecniający się bardzo wyraziście w prologu *Śmierci porucznika*, nie słabnie również w kolejnych częściach. Parodia nie jest jego jedynym nośnikiem, odgrywa jednak zasadniczą rolę w generowaniu efektów komicznych. Jak trafnie zauważa Aleksandra Okopień-Sławińska, „*Śmierć porucznika* wiele zawdzięcza klimatowi sztubackiej twórczości"[72]. Dobitnie świadczą o tym oparte na parodystycznej transformacji II cz. *Dziadów* Mickiewicza końcowe partie II aktu, w którym Poeta, przywołany przez Starca-Orsona, by zaświadczyć, że jest on wciąż żywy, pojawia się jako duch „złego pana":

> STARZEC Hej, ty, co z ciężkim duchem jesteś do tego padołu przykuty słów twoich łańcuchem z ciałem i duszą pospołu, choć cię anioł śmierci woła, z filologicznych katuszy żywot się wydrzeć nie zdoła. Gdy cierpisz karę tak srogą, ludzie też robią, co mogą, choć już dość zamętu mamy, wzywamy cię, zaklinamy...
> [...]
> GŁOS ZA SCENĄ Hej! Księgi moje, diablice, o wy przeklęte żarłoki, opuśćcie mnie choć na chwilę, odstąpcie choć na dwa kroki!
> POETA [...] Dzieci! Nie znacie mnie, dzieci?
> [...] Jam wasz klasyk, moje dzieci, przypomnijcie tylko sobie. Jak i dawniej, w waszej dobie, ledwo czytać gdy zaczniecie, już wam każą umieć w szkole moje księgi, myśl z nich łuskać.

[71] M. Sugiera, *Dramaturgia Sławomira Mrożka*, s. 172.
[72] A. Okopień-Sławińska, *Sławomir Mrożek: „Śmierć porucznika"*, s. 271.

> [...] Ach, zbyt ciężka ręka boska! Za to, że każde pacholę musi dzisiaj wypluskać się w idei moich odmęcie, okropne cierpię męczarnie, bo taki jest nieba rozkaz.
> CHÓR WYKOLEJONEJ MŁODZIEŻY Nie znałeś litości, panie!
> JEDEN Z MŁODZIEŃCÓW Nie lubisz literatury! A pomnisz, jak raz w jesieni miałem wypracowanie o tym, jakich odcieni użyłeś w opisach przyrody?
> [...]
> JEDNA Z DZIEWCZĄT Nie lubisz literatury! A pomnisz, gdym, prawie dzieckiem, musiała umieć na pamięć pieśni twe filareckie?
> [...] Nie lubisz literatury! A pomnisz, gdym wrócił żywy z mej wysadzonej reduty, tyś mówił, żem nieprawdziwy, bo wiersz na mym zgonie osnuty?
> [...] Uczniowie, hej! Uczennice! I my nie znajmy litości! Szarpajmy klasyka na sztuki, niechaj nagie sterczą kości! *(puszczają się w tany i szarpią Poetę)*
> [...] Dalej, panowie i panie! Za mękę naszej nauki i my nie znajmy litości! Szarpajmy klasyka na sztuki, a kiedy klasyka nie stanie, szarpajmy jego sztuki, poema i wierszowanie, niechaj nagie świecą kości[73].

Powyższy fragment unaocznia wyraźnie, że parodiując w sposób prześmiewczy utwory Mickiewicza, Mrożek daje niejako asumpt do uznania ich za obiekt krytyki. O tym, że takie odczytanie nie byłoby bezpodstawne, świadczyć może wyznanie poczynione przez Mrożka wiele lat po opublikowaniu *Śmierci porucznika*:

> Jedną z naszych polskich słabości, a może nawet ukrytą przyczyną wielu naszych słabości jest funkcjonowanie (raczej dysfunkcjonowanie) w parze przeciwieństw ustanowionej w XIX wieku słowami poety: „Czucie i wiara" a „mędrca szkiełko i oko".
>
> Jak każdy, kto otrzymał w drogę na świat polskie wyposażenie, męczyłem się w tym potrzasku. To było jak zadanie szkolne, którego nie umiałem rozwiązać. Za moją bezsilność mściłem się na wieszczu, który nam te parę przeciwieństw zadekretował, szargałem jego świętość. Ulżyło mi, ale tylko na chwilę i nie naprawdę. Wieszczowi oczywiście nie zaszkodziłem, bo jak, zresztą on niewinny. Miał swoje powody i okoliczności, jego prawo pisać, co pisał. Wcale nam nie

---

[73] S. Mrożek, *Śmierć porucznika*, w: tegoż, *Dramaty*, Kraków 1990, s. 24.

> kazał tego dekretu trzymać się niewolniczo, to myśmy sami chcieli. Stroiłem miny i grymasy jak chłopczyk, który źle się wprawdzie czuje w ubranku sprawionym przez rodziców, ale go nie zdejmuje, bo na inne i własne ubranko go nie stać[74].

Wypowiedź ta potwierdza trafność rozpoznania, że w *Śmierci porucznika* parodia poezji Mickiewicza podszyta jest ukierunkowaną na swój obiekt intencją krytyczną. Pozwala również zrozumieć, co zdecydowało o niejednoznacznym statusie sparodiowanego w dramacie wzorca. Prześmiewczy charakter parodii, przesłaniający głębszy sens utworu, znajduje wytłumaczenie w tym, że Mrożek zaatakował w nim stereotypy, od których sam nie był wolny. Kwestią otwartą pozostaje, na ile zdawał on sobie z tego sprawę w momencie pisania sztuki.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że w dialogu z publicznością *Śmierć porucznika* okazała się porażką Mrożka-dramaturga. W końcu nawet z pozoru pochlebne opinie o sztuce i jej humorze świadczą o niezrozumieniu intencji autora. Wydaje się jednak, że porażka ta miała swoją terapeutyczną moc i dzięki niej ostatni napisany w kraju dramat Mrożka, rozpatrywany w kontekście biograficznym, jest utworem zamykającym pewien etap twórczości pisarza, który wykorzystując do granic możliwości narzędzie, jakim jest parodia, odkrył czyhające na parodystę niebezpieczeństwa, także te znacznie większe niż brak akceptacji ze strony mniej wnikliwych lub uprzedzonych interpretatorów. To niebezpieczeństwo Andrzej Kijowski określił mianem „piekła felietonu"[75], a sam Mrożek nazwał „postawą dandysa":

> Chodzi mi o to, że – to proste i rzucające się w oczy, ale jak każda oczywistość trudne do zauważenia, jeżeli się w tym siedziało – polska postawa, w związku z tym polski typ literatury, polskiego bohatera literackiego, z którym notabene stara się utożsamić każdy polski autor

[74] S. Mrożek, *Małe prozy*, Kraków 1990, s. 18.

[75] A. Kijowski, *Mrożek u raju bram*, „Dialog" 1963, nr 5, s. 105.

> – to po prostu wciąż postawa bohatera romantycznego, tak zwanego „kosa", czyli „kosyniera", dandysa. Takiego, co to wszystko przerobi, co to wszystkich zadziwi. Oczywiście przy tym zachowuje on pozory, że mu nie zależy, że może wszystko, ale mało mu się chce, bo „życie, ech, życie...", albo inne jeszcze. [...] Całe moje życie dotychczasowe mógłbym tu wykorzystać jako doświadczenie osobiste i obserwacje. I dlatego, że żyłem w tym, że wyrastałem z tego, doszedłem do tej ściany, do tego impasu, którego bym nigdy nie przekroczył, gdybym jakimś zdrowym instynktem czy jakąś podstawową witalnością nie uświadomił sobie tego oszustwa, oczywiście co było możliwe tylko po skonsumowaniu jego rozkoszy i przeżyciu jego klęski[76].

Czy klęską tą była w przekonaniu Mrożka *Śmierć porucznika*? Z listów do Jana Błońskiego wynikałoby, że pisarz pojmował swoją porażkę szerzej:

> Również moją karierę w Polsce mam do zawdzięczenia także temu trafieniu w ton, w którym u nas wygrywa się najbardziej nas zachwycające kawałki. Przedstawiałem się publiczności właśnie jako żongler, ale taki, który udaje, że wcale nad swoja sztuką nie pracował i że na efekcie wcale mu nie zależy. To u nas się lubi. Naród Onieginów, od Kordiana po Moczara.
>
> W pisaniu dandysostwo przeszkadza i nie dopuszcza. Dandysostwo wymaga kosmetyki przy pozornej niedbałości, jedno i drugie szkodzi naprawdę[77].

Niewątpliwie jednak *Śmierć porucznika* stanowi punkt zwrotny w artystycznej biografii Mrożka[78]. Chociaż trudno zgodzić się z Kijowskim, że w „panteonie narodowych mitów" nie wytropiłby Mrożek „diabła stereotypu", to trzeba przyznać, że trafnie zdiagnozował on sytuację, w jakiej znalazł się autor *Śmierci porucznika*. Jego zdaniem pisarz „odważył się [...] na konfrontację ze swoją

---

[76] J. Błoński, S. Mrożek, *Listy 1963–1996*, wstęp T. Nyczek, Kraków 2004, s. 174–175.

[77] Tamże, s. 176.

[78] M. Sugiera twierdzi, że „*Śmierć porucznika* zrodziła *Tango*" (M. Sugiera, *Dramaturgia Sławomira Mrożka*, s. 175). Zob. też M. Cieński, *Wyrwać się z ram groteski. Kilka uwag o dramatach Mrożka i ich czytaniu*, „Notatnik Teatralny" 1993, nr 5, s. 56.

«głęboką jaźnią» literacką, w której właśnie to tkwiło: szkolny ideał literacki"[79]. Co więcej Kijowskiemu udało się przewidzieć dalszą drogę twórczą Mrożka, którego kolejny dramat – *Tango* – okazał się swoistą „biografią wewnętrzną"[80] pisarza.

Można spojrzeć na problem artystycznych niedostatków *Śmierci porucznika* jako na porażkę satyryka, atakującego stereotypy, od których sam nie był wolny, albo nie uświadamiał sobie swojego uwikłania w te stereotypy, albo nie znalazł odpowiedniej formy, aby tę świadomość wyrazić. Po pierwsze, bazując na konkretnych utworach Mickiewicza, wysunął je na plan pierwszy jako obiekt parodii, co spowodowało uwydatnienie jej funkcji ludycznej. Po drugie, jako satyryk zbyt silnie zdystansował się wobec obiektu i odbiorcy. Odwołując się do samokrytyki sformułowanej przez Mrożka w liście do Błońskiego, można powiedzieć, że powodem niepowodzenia była właśnie artystyczna postawa, określona przez Mrożka jako postawa „dandysa". Przyjmując ją, pisarz nie tylko przedstawił się publiczności jako żongler, udający, że się nad swoją sztuką nie napracował i na efekcie mu nie zależy, ale też stworzył pozór, iż sam wyzwolił się spod władzy obnażanych stereotypów. Próbując ukazać problem z „zewnątrz", wyznaczył duży dystans między pozycją satyryka a pozycjami odbiorcy i obiektu satyry. W ten sposób usytuował się poza zasięgiem krytyki.

Satyryczność i autoreferencjalny wymiar parodii

Funkcjonalność parodii jako narzędzia satyry wynika z jej dwuwymiarowości związanej ze współwystępowaniem dwóch przeciwstawnych aspektów: intertekstualnego i autoreferencjal-

---

[79] A. Kijowski, *Mrożek u raju bram*, s. 105.

[80] Tamże. Na trafność „proroctwa" Kijowskiego w tym względzie zwraca uwagę Marta Piwińska [M. Piwińska, *Legenda romantyczna i szydercy*, Warszawa 1973, s. 350].

nego. Pierwszy, wskazujący na zakorzenienie utworów opartych na parodii w innych tekstach i kodach rzeczywistości kulturowej, umożliwia artykulację krytycznego stosunku do jej określonych aspektów w trybie polemiki obnażającej utrwalone w tych kodach sposoby myślenia i postrzegania świata. Drugi, ujawniający konwencjonalność literackiego przedstawienia, pozwala satyrykowi-parodyście na zaznaczenie dystansu do własnej wypowiedzi, a pośrednio także do siebie samego[81]. Aspekt autorefencjalny parodii uwyraźnia się, gdy funkcjonuje ona jako zasada konstrukcyjna utworu, tzn. gdy krytykowane wzorce zostają wykorzystane w taki sposób, że w efekcie powstaje oryginalna i dynamiczna struktura o wysokim stopniu złożoności, służąca artykulacji nowej problematyki[82]. W takiej gruntownej, realizującej się w trybie destrukcyjno-konstrukcyjnym, refunkcjonalizacji wzorca (wzorców), wyraża się moim zdaniem konsekwentnie krytyczny stosunek do rzeczywistości kulturowej, a więc nie tylko do postaw, działań, obyczajów, stylów bycia, ale też do dyskursywnych form konserwujących stereotypowe sposoby myślenia generujące te zachowania. Co więcej, parodia staje się tu wyrazem autokrytycyzmu: odsłaniając mechanizmy działania formy, wskazuje na to, że ten, kto ją aktualizuje, siłą rzeczy staje się jej zakładnikiem, a zarazem sygnalizuje, iż posługujący się nią autor doskonale zdaje sobie z tego sprawę, a świadomość ta pozwala mu w jakimś stopniu zapanować nad formą. W taki sposób wyzyskuje krytyczny

[81] Aspekt autoreferencjalny uznawany jest przez wielu badaczy za inherentny dla parodii [zob. np.: M.A. Rose, *Parody/Metafiction*; M. Hannoosh, *The Reflexive Function of Parody*, „Comparative Literature" 1989, Vol. 41, No. 2, R. Nycz, *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*, s. 170–171]. Odmienne stanowisko w tej kwestii prezentuje np. Simon Dentith [zob. S. Dentith, *Parody*, s. 14–16]. Niewątpliwie jednak jest to aspekt, który decyduje o funkcjonalności parodii jako instrumentu satyry.

[82] Zob. np. M. Głowiński, *Parodia konstruktywna. O „Pornografii" Gombrowicza*, w: tegoż, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000; R. Nycz, *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*, s. 168–169.

potencjał parodii Witold Gombrowicz, którego twórczość stanowi idealny materiał egzemplifikacyjny, dostarczający argumentów na rzecz tezy, że „każda prawdziwa parodia jest zawsze satyryczna, podobnie jak każda prawdziwa satyra zawsze wiąże się z parodią i trawestacją przestarzałych gatunków, stylów i języków”[83]. Gombrowiczowska „nadliteratura”[84], realizująca dążenie pisarza do rewizji stosunku człowieka do kultury, wyrasta z dogłębnego krytycyzmu, przejawiającego się poprzez dystans wobec każdej formy, także własnej.

Satyryczność przejawia się we wszystkich utworach Gombrowicza w różnym stopniu nasilenia, co oznacza, że nie zawsze jest na tyle ewidentna, by można było określić je mianem satyry, nie narażając się na zarzut symplifikacji i spłycania ich sensu. Wprawdzie generalnie rzecz ujmując, żadnego z utworów pisarza nie można zakwalifikować jako „satyry na”, posłużenie się tym terminem w odniesieniu do *Iwony, księżniczki Burgunda*, *Ferdydurke* czy *Trans-Atlantyku* wzbudziłoby zapewne mniejsze kontrowersje niż w przypadku *Ślubu*, *Pornografii* i *Kosmosu*. Opór wobec kategorii satyry jako narzędzia analizy i interpretacji tych utworów, związany jest tyleż ze stanem świadomości teoretycznoliterackiej, co z ich problematyką, niemieszczącą się w ramach tradycyjnie pojmowanej satyryczności. Trzeba jednak wyraźnie podkreślić, że także ewidentnie satyryczne utwory Gombrowicza zdecydowanie wykraczają poza granice „kanonicznej” satyry, co postaram się wykazać na przykładzie *Trans-Atlantyku*.

Wyrazistość intencji satyrycznej w *Trans-Atlantyku* pozostaje w ścisłym związku z charakterem zastosowanej w nim parodii, realizującej się na płaszczyźnie stylistyczno-językowej, ale oddziałującej również na konstrukcję postaci narratora i fabuły. Określając satyryczność powieści Gombrowicza jako wyrazistą, nie twierdzę by-

[83] M. Bachtin, *Satyra*, s. 355.

[84] Określenie Michała Głowińskiego. Zob. M. Głowiński, *Gombrowiczowska nadliteratura*, w: tegoż, *Gombrowicz i nadliteratura*, Kraków 2002, s. 5–15.

najmniej, że obiekt krytyki jest tu łatwo rozpoznawalny. Przeciwnie, uważam, że jego zidentyfikowanie wymaga od odbiorcy nie tylko znacznego wysiłku, ale też sporej dozy samokrytycyzmu koniecznego do dostrzeżenia i zaakceptowania faktu, iż także on sam znajduje się w zasięgu satyry. Tradycyjna aparatura pojęciowa z dziedziny teorii satyry, umożliwiająca zakwalifikowanie *Trans-Atlantyku* jako satyry o szerokim adresie, a więc uniwersalnej w swej wymowie, jest niewystarczająca dla opisu sposobu, w jaki satyryczność manifestuje się w tym utworze. Na uchwycenie specyfiki Gombrowiczowskiej satyry pozwala natomiast koncepcja Paula Simpsona, uwzględniająca także jej „niekanoniczne" warianty, tj. takie, w których pozycje podmiotów w dyskursie satyrycznym – satyryka, adresata satyry i jej obiektu – pokrywają się. Z taką złożoną sytuacją komunikacyjną mamy do czynienia w *Trans-Atlantyku*, w którym nie tylko odbiorca, ale także satyryk jest przedmiotem krytyki.

Zdaniem Stanisława Balbusa, koncepcja artystyczna utworu Gombrowicza polega na jawnym złamaniu „współczesnej zasady komunikacji artystycznej «literatury faktu», tj. na założeniu autora, iż czytelnik jego wie, że on autor wie, iż s p o s ó b o p o w i a d a n i a [podkr. – autora] wywodzi się wprost z XVI-, XVII- i XVIII-wiecznych gawędziarskich form pamiętników i diariuszy peregrynacyjnych, na przykład J. Ch. Paska, S. Paca, Radziwiłła-Sierotki oraz z późniejszych romantycznych stylizacji form tego typu, H. Rzewuskiego czy Słowackiego"[85]. Rekonstruując swoisty dla staropolskiej gawędy sposób narracji, Gombrowicz nie tylko potęguje jego „rdzenne niekonsekwencje, wyolbrzymienia i wyjaskrawienia" [...], „ale wręcz sprowadza jawnie typowe cechy tej narracji do oczywistego absurdu i absurdalność tę czyni główną cechą narracji aktualnej"[86]. W odróżnieniu od XIX-wiecznych stylizatorów gawędy szlacheckiej (Rzewuskiego, Słowackiego, Mickiewicza, Sienkiewicza), którzy świetnie umieli podchwycić i pokazać takie jej właści-

---

[85] S. Balbus, *Między stylami*, s. 389.

[86] Tamże, s. 391.

wości, jak: gubienie się w przesłaniających całość „zmysłowo dosadnych drobiazgach", „skłonność do napuszonej celebracji formalnej i zwracania uwagi na takież objawy życiowe", wyolbrzymianie szczegółów, odrywanie się od faktów i fantazjowanie, brak „dbałości o logikę wywodu i logikę opisu", a co za tym idzie, przechodzenie „do porządku nad oczywistymi sprzecznościami", autor *Trans-Atlantyku* wyprowadza z tych cech problem przez poprzedników niewydobyty[87]. Eksponując „ułomności" narracji gawędowej – skrywające się w wersjach oryginalnych „za barwnością, wielorakością, konkretem zmysłowym i rozmachem obserwacji", właściwościami uznanymi za artystycznie wartościowe przez naśladowców, którzy eksponowali je z dystansem, ale i z podziwem – potęguje funkcje ludyczne, które „ułomnościom" tym przypisywali XIX-wieczni stylizatorzy, a zarazem podejmuje grę „punktem widzenia formy, jej (i z jej) wewnętrznym światopoglądem i o światopoglądową stawkę"[88]. Gombrowicz aktualizuje archaiczną formę językową i zarazem dystansuje się od niej w sposób bardziej radykalny niż poprzednicy, gdyż posługując się nią w opowieści o zdarzeniach aktualnych, uwydatnia wynikające z tego faktu antynomie znaczeniowe, w czego efekcie forma ta „zostaje [...] sama w sobie opatrzona znakami dystansu i zakwestionowana poniekąd w swoich informacyjnych kompetencjach"[89]. Z tego też względu kwestia nieadekwatności tematu i formy narracyjnej przedstawia się w sposób bardziej skomplikowany, niż by się to mogło wydawać na pierwszy rzut oka, ponieważ: „Nieadekwatność ta [...] – ukazana skądinąd z całą oczywistością – również okazuje się zakwestionowana i musi ulec przewartościowaniu"[90]. Innymi słowy, odbiorca powinien dostrzec, że zastosowana w utworze forma narracyjna, z uwagi na

---

87 Zdaniem Balbusa jedynie „Sienkiewicz – partykularnie – bywał tego bliski", s. 391.

88 Tamże, s. 392.

89 Tamże.

90 Tamże.

swoją archaiczność ewidentnie nieodpowiednia jako sposób opowiadania o zdarzeniach aktualnych, z jakiś względów została przez Gombrowicza uznana za adekwatną do przedstawienia aktualnej rzeczywistości. Zrozumienie sensu tego zabiegu wymaga z kolei zauważenia, że parodystyczna gra z formą nie ogranicza się do warstwy językowej, ale realizuje się również na innych płaszczyznach utworu, a mianowicie w konstrukcji postaci narratora i fabuły, która wykracza poza ramy aktualizowanej konwencji, co przejawia się zdaniem Balbusa w nierespektowaniu przez Gombrowicza żadnych zasad prawdopodobieństwa, które gawęda szlachecka wprawdzie łamała, ale którego pozory zachowywała[91]. Działania parodystyczne, obejmujące różne płaszczyzny utworu, prowadzą do wysunięcia na pierwszy plan formy i podkreślenia jej kluczowej roli w generowaniu jego znaczeń. Jak to ujmuje Stanisław Balbus, „Gombrowicz [...] każe czytelnikowi przede wszystkim czytać formę [podkr. – autora], a zatem i jej nieadekwatność i karykaturalność"[92]. Za najważniejszy aspekt owej formy uznaje badacz postawę „narratora-Polaka wobec innego świata [podkr. – autora]; świata «dziwnego», «nie-naszego», «zamorskiego» – «trans-atlantyckiego»", którego egzotyka i odmienność domaga się „natychmiastowego oswojenia, «polonizacji», sarmackiego indygenatu, a więc symbolicznego lub alegorycznego odczytania, ażeby w ogóle mogły wejść w orbitę naszej uwagi"[93]. Wyolbrzymiając karykaturalnie „przyrodzone właściwości" tej postawy, autor *Trans-Atlantyku* ukazuje ją w taki sposób, aby czytelnik mógł zobaczyć ją „z zewnątrz". Czytając ten utwór,

> czytamy przede wszystkim to, jak Gombrowicz przedrzeźnia swoich poprzedników – chcąc nawet nie tyle ośmieszyć ich samych, ile ośmieszyć ich w sobie samym: to, że oni są mimo wszystko w nas obecni, i chcąc nie chcąc, ciągle patrzymy na świat ich oczyma,

---

[91] Tamże, s. 394.

[92] Tamże, s. 395.

[93] Tamże.

> zwłaszcza na obcy, inny świat. Chociaż na co dzień o tym nie wiemy. *Trans-Atlantyk* przedkłada więc czytelnikowi samo owo widzenie, samą by tak rzec strukturę aktu patrzenia na świat, usuwając w cień faktyczny jego przedmiot, tj. sprowadzając przedmiotowe aspekty perspektywy narracyjnej do roli pretekstów informacyjnych[94].

Parodiując formę gawędy szlacheckiej, Gombrowicz polemizuje „nie tyle z samym wzorcem stylizacji, ile przede wszystkim ze współczesnymi wcieleniami tego wzorca: nie z testatorami, ale ze spadkobiercami tradycji"[95]. Zdaniem Balbusa, interpretację taką podsuwa pisarz czytelnikowi w eseju *O Sienkiewiczu*, ukazując autora *Trylogii* jako twórcę, który walnie przyczynił się do tego, że współczesna forma polskości wciąż utożsamia się z jej sarmacką wersją.

Intertekstualne odniesienia *Trans-Atlantyku* implikują jego alegoryczne odczytanie, co dodatkowo znajduje wsparcie w tradycji gawędy szlacheckiej, jak i w tradycji modernistycznej, do której nawiązania w zakresie maniery symbolizacyjnej dostrzega Balbus, wskazując jako wzorce twórczość Micińskiego, Żeromskiego i Wyspiańskiego[96]. Już sam kontrast między charakterem przedstawionych zdarzeń a językiem, jakim się o nich opowiada, zmusza niejako odbiorcę do szukania „głębszych" sensów, na poziomie eksplicytnym zaś taki tryb lektury podsuwają mu „absurdalne majuskuły"[97]. Dostrzeżenie alegorycznego wymiaru stanowi punkt wyjścia interpretacji, która wymaga, aby czytelnik, odnosząc odczytany w ten sposób aktualny sens zdarzeń do archaicznego wzorca, „zapytał z kolei nie o odmienność, lecz o zbieżność sensów aktualnych [...] oraz sensów pierwotnych"[98], a więc o to, co je łączy i dlaczego takie, a nie inne znaki, przejęte z wzorca i poddane karykatu-

---

[94] Tamże.

[95] Tamże, s. 395–396.

[96] Tamże, s. 397. Przyp. 16.

[97] Tamże.

[98] Tamże, s. 398.

ralnemu przekształceniu, posłużyły za podstawę tych pierwszych. Dokonawszy egzegezy alegorycznej, odbiorca musi następnie zauważyć mechanizm archetypezy, polegający na takiej restrukturalizacji znaków współczesnych, która odkrywa ich sensy głęboko zakorzenione w przeszłości, wydobywając je na pierwszy plan[99]:

> Archetypeza tego rodzaju jest [...] ostatecznie i treścią utworu [...] i zasadniczym przedmiotem parodii, czy szerzej – przedmiotem polemicznego nastawienia dzieła. To właśnie z taką postawą archetypizującą znaczenie faktów aktualnie zachodzących Gombrowicz prowadzi cały czas polemikę. Parodiuje on bowiem – i demaskuje – nie znaczeniowe uzurpacje wzorca, ale właśnie wzorca tego aktualizacje, jego archetypezy, które w historii kultury i literatury już się dokonały – nie tyle drogą wcześniejszych stylizacji (jak np. u Rzewuskiego), ile drogą aktywnej kontynuacji (jak właśnie – w mniemaniu autora – u Sienkiewicza)[100].

Z końcowymi wnioskami Balbusa dotyczącymi funkcji stylizacji parodystycznej w *Trans-Atlantyku* trudno się nie zgodzić, jednak niektóre szczegółowe rozpoznania dokonane przez badacza w toku bardzo erudycyjnej analizy wydają się dyskusyjne. Przede wszystkim wątpliwość budzi stwierdzenie, że założenie artystyczne utworu zasadza się na tym, iż czytelnik jest w stanie zidentyfikować wzorzec stylizacji jako wywodzący się „wprost" z gawędziarskich form pamiętników i diariuszy peregrynacyjnych pisanych w XVI, XVII i XVIII wieku oraz z romantycznych stylizacji naśladujących tego typu formy. Chociaż Gombrowicz wielokrotnie określał siebie jako pisarza „trudnego", nie sądzę, że stawiał swoim czytelnikom aż tak wysokie wymagania. Niewątpliwie parodiując styl gawędowy, pisarz – niejako siłą rzeczy – sytuuje *Trans-Atlantyk* w rozległej przestrzeni intertekstualnej i uruchamia złożony mechanizm odniesień, co pozwala czytać go w tak szerokim

[99] Tamże, s. 152–153.
[100] Tamże, s. 397–398.

kontekście, niemniej jednak uchwycenie intencji autorskiej w takim zakresie, w jakim prezentuje ją Gombrowicz w komentarzach do utworu (w kilku przedmowach, *Dzienniku*, rozmowach z Dominique'iem de Roux, artykułach *Gęba i Twarz* oraz *Dyskusja radiowa, która nie doszła do skutku*) nie wymaga od odbiorcy identyfikacji wzorca stylizacji w takim stopniu konkretności, jak to sugeruje Balbus. Warunkiem niezbędnym do zrozumienia *Trans-Atlantyku* jest dostrzeżenie archaiczności formy i jej gawędowego rodowodu, natomiast rozpoznanie bardziej szczegółowych odniesień, istotne z perspektywy badawczej przyjętej przez Balbusa, analizującego rolę stylizacji w procesie historycznoliterackim, nie wydaje się konieczne dla uchwycenia zasadniczej „idei" utworu. Wykładając ją w przedmowie z 1951 roku, Gombrowicz określa *Trans-Atlantyk* jako „starodawną gawędę", ale przede wszystkim zwraca uwagę na „dziwaczność" jego formy, którą porównuje do „koślawej fregaty" i rozwijając to porównanie, wskazuje na integralny związek między starodawnym stylem opowiadania i anachronicznością świata przedstawionego:

> Bez obawy zatem, bez skrupułów, możecie wstąpić na pokład starego, dziurawego pudła, aby pożeglować po wodach losu waszego. Spójrzcież – cóż za dziwaczny okręt! Maszty spróchniałe, z lamusa chyba wyciągnięte, a jak dyszle! Koło sterowe jakby z bryczki zdjęte, a żagle ze starych waszych prześcieradeł. I cały statek wypełniony od góry do dołu jakąś niewydarzoną, ciężką i niezdarną mową i jakby echem dawnych gestów, przebrzmiałego już ceremoniału, jakimś pradawnym cudactwem, odwieczną sklerozą. Kulawy, kaczy, krowi okręt, tępy, psi i koński statek, a właściwie bryczka, dawna bryczka nasza...[101]

W większości autorskich komentarzy do utworu sugestie dotyczące jego zakorzenienia w tradycji literackiej ograniczają się do uwag na temat „stylu gawędziarskiego sprzed stu lat"[102]. Wyjątek

[101] W. Gombrowicz, *Przedmowa* [1951], w: tegoż, *Trans-Atlantyk*, Kraków 1988, s. 133–134.

[102] W. Gombrowicz, *Testament*, Warszawa 1990, s. 64.

stanowi rozmowa z Dominique'iem de Roux na temat *Ślubu* i *Trans-Atlantyku*, na zakończenie której Gombrowicz na poły żartobliwe przyznaje się do rywalizacji z wybitnymi twórcami i wskazuje na odniesienia obu utworów do konkretnych dzieł literackich:

> Już panu mówiłem, że pisząc *Ślub* zapatrzony byłem w *Hamleta* i *Fausta*. Otóż *Trans-Atlantyk* rodził się p o n i e k ą d [podkr. – E.S.] jako *Pan Tadeusz à rebours*. Ten poemat Mickiewicza, też na emigracji pisany sto lat temu z górą, arcydzieło naszej narodowej poezji, jest afirmacją polskości z tęsknoty poczętą. W *Trans-Atlantyku* pragnąłem przeciwstawić się Mickiewiczowi. Jak pan widzi, zawsze urządzam się tak by tworzyć w dobrym towarzystwie![103]

Z tej zdawkowej uwagi, sformułowanej wiele lat po napisaniu utworu, nie wynika bynajmniej, że *Trans-Atlantyk* łączą z *Panem Tadeuszem* jakieś głębokie związki strukturalne, a lektura pierwszego wymaga od czytelnika dobrej znajomości drugiego. *Pan Tadeusz* stanowiący przedmiot odniesienia *Trans-Atlantyku* to *Pan Tadeusz* funkcjonujący w świadomości Polaków jako napisane na emigracji „arcydzieło naszej poezji narodowej", będące „afirmacją polskości z tęsknoty poczętej". Gombrowicz przeciwstawia się Mickiewiczowi o tyle, o ile jako pisarz znajdujący się w podobnej sytuacji przyjmuje zdecydowanie nieafirmacyjną postawę wobec wywodzącej się z przeszłości „formy polskiej" i tworzy dzieło radykalnie odmienne w tonacji. Tropienie aluzji – bo tylko o tego typu odniesieniach w stosunku do *Pana Tadeusza* można mówić – i drążenie relacji między obu utworami niewiele wnosi do rozumienia *Trans-Atlantyku*, ponieważ tradycja literacka jest dla Gombrowicza instrumentem polemiki, a nie zaś jej zasadniczym przedmiotem[104].

Z kolei esej *O Sienkiewiczu*, w którym pisarz kreuje Mickiewicza i Sienkiewicza na kodyfikatorów paraliżującej współczesnych Polaków „formy polskiej", stanowi wart uwzględnienia kontekst

---

103 Tamże, s. 68.

104 Por. S. Chwin, *„Trans-Atlantyk" wobec „Pana Tadeusza"*, „Pamiętnik Literacki" 1975, nr 4, s. 97–121.

interpretacyjny *Trans-Atlantyku* nie jako autorski komentarz precyzujący intertekstualne odniesienia utworu, ale jako prowokacyjne wezwanie do krytycznej refleksji nad „formą polską", do rewizji stosunku Polaków do siebie samych:

> Ale nie lekceważmy Sienkiewicza. Od nas samych zależy, czy on stanie się narzędziem prawdy, czy fałszu, i jego twórczość tak wstydliwa może doprowadzić nas do samoobnażenia w większej mierze niż jakakolwiek inna. Demaskująca, obnażająca siła Sienkiewicza na tym właśnie polega, że on posuwa się po najmniejszej linii oporu, że cały jest przyjemnością, nieobowiązującym wyżyciem się w tanim marzeniu. Jeśli przestaniemy widzieć w nim nauczyciela i mistrza, jeśli zrozumiemy, że to jest poufny marzyciel, wstydliwy opowiadacz snów, to książki jego urosną nam na miarę sztuki o charakterze spontanicznym, której analiza wprowadzi nas w mroki naszej osobowości. Gdybyśmy pisarstwo Sienkiewicza potraktowali w ten sposób, jako wyładowanie instynktów, pragnień, tajnych aspiracji, ujrzelibyśmy w nim prawdy o sobie od których, być może, włosy stanęłyby nam dęba. Jak nikt, wprowadza on w te zakamarki naszej duszy gdzie się urzeczywistnia polskie wymigiwanie się życiu, polskie uchylanie się prawdzie. Nasza „powierzchowność", nasza „lekkość", nasz w gruncie rzeczy nieodpowiedzialny, dziecinny stosunek do życia i do kultury, nasza niewiara w pełną rzeczywistość egzystencji (wynikająca chyba z tego że nie będąc w pełni Europą, nie jesteśmy Azją) ujawnia się tutaj tym gwałtowniej, im bardziej się tego wstydzi. Jeżeli nowoczesna myśl polska nie zdobędzie się na należytą przenikliwość to, przerażona tym odkryciem i pragnąc za wszelką cenę upodobnić się do Zachodu (lub do Wschodu) pocznie tępić w nas te „wady" i przerabiać naszą naturę – co doprowadzi do jednej więcej groteski. Jeżeli jednak będziemy dość rozumni aby po prostu wyciągnąć z siebie konsekwencje, odkryjemy zapewne w sobie nieprzewidziane i nie wyzyskane możliwości i zdołamy zaopatrzyć się w piękność zgoła odmienną od dotychczasowej[105].

Satyryczność w *Trans-Atlantyku* realizuje się właśnie poprzez strategię prowokacji, mającej na celu pobudzenie odbiorcy do kry-

---

[105] W. Gombrowicz, *O Sienkiewiczu*, w: tegoż, *Dziennik 1953–1956*, Kraków 1989, s. 363.

tycznej refleksji nad własnym uwikłaniem nie tylko w „formę polską", ale w ogóle we wszelką formę. Parodystyczna transformacja stylu gawędowego, eksponująca przede wszystkim nieprzystawalność wpisanego weń sposobu myślenia do aktualnej sytuacji, a nie jego rodowód, jest niewątpliwie kluczowym elementem tej strategii. W moim przekonaniu aspekt autoreferencjalny parodii, polegający na skierowaniu uwagi odbiorcy na formę utworu, wysuwa się tu na plan pierwszy, zaś jej wymiar intertekstualny ma charakter drugorzędny. Nie można też analizować mechanizmu działania parodii w *Trans-Atlantyku* bez uwzględnienia drugiego, nie mniej istotnego czynnika prowokacji, jakim jest swoisty autobiografizm utworu. Przypisując bohaterowi-narratorowi utworu o fantastyczno-groteskowej fabule swoje personalia i sugerując w ten sposób jego tożsamość ze sobą, Gombrowicz podejmuje złożoną grę z czytelnikiem. Jaskrawa autokreacja na dezertera oraz groteskowość fabuły kwestionują autobiograficzny charakter utworu jako opowieści o rzeczywistych zdarzeniach, w których uczestniczył autor-bohater. Z tego względu odbiorca musi zdać sobie pytanie, czemu to przewrotne utożsamienie ma służyć. Dlaczego „Witold Gombrowicz" przedstawia siebie w sposób karykaturalny i w jakim zakresie jego postawa została poddana krytyce?

„Witold Gombrowicz", opowiadając o swoich przygodach w starodawnym stylu gawędziarskim, przejmuje swoisty dla niego sposób patrzenia na świat, zarazem wyraźnie daje do zrozumienia, że czyni to niejako pod presją, że sposób ten jest mu narzucany przez innych uczestników zdarzeń, on zaś czuje się jak w potrzasku, z którego nie może się uwolnić. Anachroniczność środowiska, w jakim się znalazł, generuje absurdalne zdarzenia, on zaś, przedstawiając je ze swojej perspektywy, unaocznia ten proces wyłaniania się groteskowych sytuacji z nieprzylegającego do rzeczywistości stylu myślenia. Ulegając jego presji i dając się wciągnąć w inicjowane przez innych sytuacje, dystansuje się wobec narzuconej mu formy, której mechanizm działania nieustannie obnaża, nie tylko

wtedy, gdy się przeciw niej buntuje, ale też gdy przesadnie się do niej dostosowuje.

Od samego początku bohater eksponuje swoje niedopasowanie do środowiska „tutejszej Polonii". Już na statku, na którym kapitan zorganizował przyjęcie dla jej przedstawicieli, okazuje się, że nie potrafi zachowywać się tak, jak by należało. Gubiąc się „w godnościach i tytułach", mieszając „ludzi, sprawy i rzeczy" od razu różne osoby do siebie zraża i przygląda się wszystkiemu, co się wokoło dzieje z dystansu:

> W mów, rozmów odmęcie, w lamp nieżywym lśnieniu, ja jak przez teleskop na wszystko patrzyłem i wszędzie Obcość widząc, Nowość i Zagadkę, jakąś nikłością i szarością zdjęty, domu mego, Przyjaciół i Towarzyszów wzywałem[106].

Jako że z powodu wybuchu wojny do „domu" wrócić nie może, a do Anglii czy Szkocji udawać się nie chce, podejmuje kontrowersyjną decyzję o pozostaniu w Argentynie, nie ma jednak dość odwagi, by otwarcie przyznać się do prawdziwych motywów swojego postępowania, świadom tego, że gdyby prawdę rodakom wyjawił, to by go pewnie „za nią żywcem na stosie palono, końmi albo kleszczami rozrywano, od czci i wiary odsądzano" [s. 12]. Chociaż więc w duchu „bluźni" przeciw ojczyźnie i nie poczuwa się do obywatelskiej wobec niej powinności, ostatecznie – mimo wahań i pokusy zagubienia się w tłumie – postanawia udać się do „Poselstwa", nie tyle z obawy, by go za dezertera nie uznano, ile z lęku przed samotnością, na którą skazałby się radykalnym zerwaniem więzi wspólnotowej, nakazującej solidarność z tymi, których „za Gumnem, za Stawem, za Lasem [...] Biją, Mordują" [s. 16]. Owładnięty trwogą, którą wzbudził w nim widok małego „Robaczka" mozolnie wspinającego się do góry po źdźble trawy, wbrew dumie oraz przekonaniu o swojej przenikliwości

[106] W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*, s. 10. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście głównym, podając w nawiasie numer strony.

i niezależności, wstępuje do gmachu „Poselstwa", z którego wyjdzie już jako więzień narzuconej mu formy, mocą „JW. Posła" przemianowany z Gombrowicza „g...rz" na „Geniusza Gombrowicza". Sceny rozgrywające się w „Poselstwie" stanowią doskonałą ilustrację wspomnianego już procesu wyłaniania się absurdalnych sytuacji z anachronicznego stylu myślenia, który przedstawiciele Polonii kultywują, a „Witold Gombrowicz" interesownie przejmuje, wpadając w tryby mechanizmu generującego groteskową rzeczywistość.

Znalazłszy się w gabinecie ministra Kosiubidzkiego, który „każdem swem poruszeniem honor sobie świadczył, a tyż i tego z kim mówił sobą silnie bez przerwy zaszczycał, że już to prawie na kolanach z nim się rozmawiało" [s. 18], bohater co i rusz dosłownie na kolana pada:

> Zaraz więc, płaczem wybuchnąwszy, jemu do nóg padłem i dłoń całowałem; a służby swoje, krew, mienie ofiarowując, o to upraszałem, aby mnie w takiej chwili św., wedle woli św., rozumienia swego, użył i moją rozporządzał osobą [s. 18].

Zaskoczony nieprzychylną reakcją ministra, oferującego mu na odczepnego 50 pezów, ponawia gest uległości: „Owóż Zdumienie, Zdziwienie moje! Znów tedy mu do nóg padłem i (sądząc, ze niedobrze mnie zrozumiał) osobę swoją ofiarowałem" [s. 18]. Udaje mu się jednak w ten sposób jedynie podbić stawkę o 20 pezów, skrywając więc oburzenie, zmienia taktykę i postanawia zaatakować ministra z innej pozycji, a mianowicie próbuje zdyskontować fakt, iż ceniący wysoką rangę minister Kosiubidzki nic o nim nie wie i uderza w ton sugerujący, że takową posiada i znacząco się wyróżnia na tle grona „Dziesięciu Tysięcy literatów", do którego „JW. Poseł" zapewne go zalicza, gdy tymczasem stoi przed nim „nie tylko literat, ale i Gombrowicz" [s. 18]. Wprawdzie nie od razu osiąga efekt, ponieważ Kosiubidzki nadal usiłuje się go pozbyć, dodając kolejne 10 pezów, ale ziarno zostało zasiane i szef „Poselstwa", niepewny tego, z kim ma do czynienia, traci na mo-

ment rezon. Przestraszony szarżą bohatera, który podchwyciwszy rzucony przez niego argument „bo Wojna", obraca go na swoją korzyść, na wszelki wypadek zaczyna zachowywać się tak, jakby ten jakiś tam Gombrowicz był rzeczywiście kimś znaczącym. Wykrzykuje: „Już my wroga pokonamy!" i, by wzmocnić wydźwięk swoich słów, powstaje i wykrzykuje je coraz głośniej, inicjując akt celebracji, do której bohater-narrator, poddany presji formy, się przyłącza: „Słysząc te krzyki jego, a widząc, że z fotela wstał i Celebruje, a nawet Zaklina, ja na kolana padłem i, w tej Celebracji św. się stowarzyszając, krzyczę: – Pokonamy, pokonamy, pokonamy!" [s. 19]. Minister Kosiubidzki, zapamiętawszy się w utwierdzaniu gościa, iż on, „Poseł Najśniejszy", święcie wierzy w zwycięstwo, po czasie orientuje się, że „chodząc" przed nim i „mówiąc", rangi mu przydaje, chociaż nadal nie wie, kto zacz. By się z tej niezręcznej sytuacji wywikłać, sprytnie wyprowadza pokrętny logicznie wniosek, że skoro „JW. Poseł" tyle czasu tak przed kimś „Chodzi", „Mówi, nawet wykrzykuje", to ten ktoś, nie byle kim być musi. „Odkrycie" to skutkuje zmianą frontu i rodzi pomysł wykorzystania pisarza dla celów propagandowych. Najpierw w roli autora artykułów wysławiania „Wielkich Pisarzów i Geniuszów naszych", a następnie – gdy ten odmawia podjęcia się takiej roli, tłumacząc się, że mu „wstydno" swoje chwalić – jako „Wielkiego Pisarza Polskiego" prezentowanego cudzoziemcom na dowód, „że Naród nasz w geniuszów obfity". Wprawdzie Kosiubicki powątpiewa w rangę Gombrowicza i ma go za „g...rza", ale fakt ów nie przeszkadza mu w realizacji planu, ponieważ cudzoziemców, których chce zadziwić, również uważa za „g...rzy", którzy na niczym się nie poznają, bo nic nie wiedzą. Wystarczy „g...rza" namaścić, oddając mu należne „Geniuszowi" honory, co też minister, wspierany przez radcę Podsrockiego, czyni:

> – G... – powiada Radca. – No to dali go! – powiada Minister. – Ja tu zara trochi Pochodzę, a potem lu! I patrze, a to on Chodzić zaczął i Chodzi, Chodzi po salonie, brew marszczy, głowę schyla, sapie, szumi, puszy się, aż Huknął i Łypnął: – Zaszczyt to dla nas!

> Zaszczyt, bo my Wielkiego Pisarza Polskiego gościmy, może Największego! Wielki to Pisarz nasz, może i Geniusz! Co się gapisz, Sroka? Powitaj wielkiego g..., to jest te... Geniusza naszego!
>
> Tu mnie Radca niski ukłon składa.
>
> Tu mnie JW. Minister Się kłania!
>
> Tu ja, widząc, że szydzą, żarty odprawują, chcę w ciężkiej obrazie mojej bić człowieka tego! Ale Minister mnie na fotel sadza! Podsrocki Radca bucik wylizuje! Sam Minister Poseł o zdrowie moje wypytuje! Radca zaś służby oferuje! Więc JW. Poseł o moje życzenia i rozkazy pyta! Więc Radca o wpisanie do Księgi Pamiątkowej prosi! Więc Minister pod ramię bierze, po salonie oprowadza, a Radca dookoła mnie skacze, doskakuje! I Minister: – Święto bo Gombrowicza gościemy! A Podsrocki Radca: – Gombrowicz gościem jest naszym, sam Geniusz Gombrowicz! Minister: – Geniusz to Narodu naszego Sławnego! Podsrocki: – Wielki Mąż Narodu naszego wielkiego! [s. 21]

Wyniesienie „gówniarza" do rangi „Geniusza" dokonane na potrzeby propagandy, bynajmniej nie zmienia stosunku ministra Kosiubickiego do Gombrowicza. Po akcie celebracji Poseł „aż odsapnął" i „ozwał się" do bohatera wprawdzie „bardziej dobrotliwie", ale bez respektu, pouczając by się stosownie do nadanej mu rangi zachowywał: „– No pamiętaj g...rzu, żeś tu przez Poselstwo jak należy uhonorowany został, a tera o to dbaj żebyś nam wstydu przed ludźmi nie zrobił, bo my ciebie ludziom Cudzoziemcom jako Wielkiego G. Geniusza Gombrowicza pokażemy" [s. 21–22]. Zarówno namaszczający, jak i namaszczany na „Geniusza" doskonale zdają sobie sprawę z tego, że akt uhonorowania ma charakter czysto formalny i jest tylko pustym gestem. O ile jednak minister i radca fakt ten z premedytacją akceptują, wierząc w sprawczą moc formy, bez której nie potrafią funkcjonować, o tyle bohater czuje się usidlony, ponieważ nie ma w sobie dość siły, by nie poddać się jej działaniu. Dopiero opuściwszy poselstwo daje upust wściekłości, wyrzekając na swój los i przeklinając ministra „g... co Narodu swego nie szanuje" i „naród, co Synów swoich nie szanuje" [s. 22–23]. Ten wewnętrzny bunt nie znajduje jednak odzwierciedlenia w postępowaniu bohatera, niezdolnego do rady-

kalnej decyzji. Złapany „jak liszka w potrzask" miota się i szarpie, daje się wciągnąć w kolejne absurdalne sytuacje, kreowane przez niewolniczo przywiązanych do starodawnych form rodaków. Uczestniczy w groteskowej konfrontacji „Wielkiego Pisarza Polskiego" z argentyńskim „Gran Escritor", zakończonej kompromitacją w obliczu sekundujących mu przedstawicieli Polonii. Ich zawstydzenie pozbawia go rezonu, prowokuje do dziwacznego zachowania i ostatecznie zmusza do ucieczki, a w konsekwencji do „stowarzyszenia się" z homoseksualistą Gonzalo, którego zjednał sobie ekscentrycznym, szaleńczym „chodzeniem" przed osłupiałą publicznością. Paradoksalnie kontrowersyjna znajomość z Gonzalem nie uwalnia go od rodaków, lecz angażuje w szereg dalszych, wyłaniających się w oparach absurdu, ale powiązanych swoistą logiką zdarzeń. Swój opór przeciw narzucanej formie bohater manifestuje jedynie przez działania dywersyjne, świadczące o tym, że dostrzegając anachroniczność sposobu myślenia swoich rodaków, wciąż pozostaje od niego zależny i w sytuacji kryzysowej, jaką jest tocząca się w kraju wojna, nie potrafi się spod jego presji wyzwolić. Działając niejako na dwa fronty, umożliwia Gonzalowi zbliżenie się do Ignaca, ale jednocześnie ostrzega Tomasza, by chronił syna przed zakusami amatora młodych chłopców. Występuje w roli sekundanta polskiego szlagona, ale na prośbę Gonzala organizuje pojedynek bez kul. Z kolei wieść o pojedynku, do którego bohater w pewnej mierze się przyczynia, rodzi następny absurdalny pomysł ministra Kosiubickiego, który postanawia wykorzystać to zdarzenie dla celów propagandowych i zorganizować polowanie, aby przejeżdżając niby przypadkiem obok miejsca pojedynku, ukazać „JW. Damom i zaproszonym Cudzoziemcom [...] Męstwo, Honor, Bój [...], a tyż Waleczność niezmierzoną, Krew Serdeczną, Cześć Niezłomną, Wiarę św. Nieprzepartą, Moc św. Najwyższą i Cud św. Narodu całego" [s. 69]. Bohater uczestniczący w sesji, na której pomysł ów mocą zapisania go w protokole zostaje wprowadzony w fazę realizacji, „na kolana padłszy" znów poddaje się presji formy. Inicjatywę przejmuje do-

piero w sytuacji patowej, gdy porwany przez Kawalerów Ostrogi, w ucieczce „do Syna" dostrzega szansę na uwolnienie się ze wspólnego więzienia. Podstępnie wykorzystując kult formy i przelicytowując makabryczno-martyrologiczną ideę Rachmistrza, który wydumał sobie, że słabość swoją można strasznością przemóc, zaczyna domagać się czynu:

> W tej to tęsknocie za Synem, w tym moim Syna pożądaniu, ja Postanowienie powziąłem, którego śmiałość już tylko rozpaczą natchniona być mogła i tak do Rachmistrza mówię: – Dobre to, ale za mało, za mało! Nie dość tu Męki, Strachu! Więcej dużo Męki, Strachu, Bólu trzeba. I po cóż my, jak szczury, w piwnicy siedziemy, gdy Czynu potrzeba! Czyn jakiś my spełńmy, aby nas Grozą i Mocą napełnił! [s. 106]

Wprawdzie współwięźniowie domyślają się nieszczerości wezwania do „Czynu strasznego a Najstraszniejszego", ale też nie mogą go odrzucić, wiedząc, „że gdyby który przeciw radzie [...] powstał, zaraz by jemu ostrogę zadano (że to Straszności się boi). A Rachmistrz, widząc straszność Rady owej, tyż jej odtrącić nie może, boby i własną Straszność mógł utracić" [s. 106]. Dyskontując ten fakt, bohater podsuwa pomysł zamordowania Ignaca, ponieważ śmierć „młodzieńcowi temu bez żadnej przyczyny zadana, od wszystkich innych będzie okropniejsza" [s. 107]. W ten sposób osiąga swój cel i opuszcza piwnicę wraz z Rachmistrzem, którego pozbywa się po drodze „wrzepiszy" jego koniowi ostrogę. Uwolnienie z potrzasku okazuje się tylko chwilowe, gdyż znalazłszy się w estancji Gonzala, w której przebywa Ignac wraz z ojcem, bohater uświadamia sobie, że nie wie, w jakiej roli tu przybył, czy zmierza do „Syna" jako zausznik Gonzala planującego „Ojcobójstwo" czy Tomasza przymierzającego się do „Synobójstwa", czy też jako morderca „młodzieńca" w imieniu Kawalerów Ostrogi. Niemożność opowiedzenia się po którejkolwiek ze stron staje się tak dojmująca, że bohater postanawia nie ingerować w przebieg zdarzeń, pokładając jednakowoż nadzieje w tym,

że właśnie za sprawą Ignaca w końcu stanie się coś, co unicestwi przestarzałe formy:

> O, niechże co chce się dzieje, byleby to z miejsca ruszyć... a bo już mnie zmierziło! A bo już nie mogłem! A bo dosyć, dosyć tego starego, niech co Nowe będzie! Dać tedy trochę luzu chłopakowi, niech on Co Chce robi. A niech ta Ojca sobie zamorduje, niech bez Ojca będzie, niech z domu idzie na Pole, na Pole! Dać jemu grzeszyć, niech on sobie w Co zechce się przemienia, a choćby w Mordercę, Ojcobójcę! Choćby i w Cudaka! Niech się ta parzy z kim chce! Gdy Myśl taka we mnie, silne mdłości mnie chwyciły, małom nie zrzucił, a jakby się we mnie Łamało, Pękało w bólu, w zgrozie przenajokropniejszej... bo już to chyba straszna, Najstraszniejsza Myśl aby jego, Syna, grzechowi, rozpuście wydawać, kazić, jego Psuć, Zepsuć, ale nic, nic, niechta, niechta, co ja się będę bał, co ja się będę brzydził, owszem niech się staje co Stać się ma, niech się łamie, pęka, rozwala, rozwala i o Synczyzna Stająca się Nieznana Synczyzna! [s. 114]

Powyższy fragment, ukazujący w sposób groteskowy „męki" bohatera, świadczy o tym, że jego poddanie się presji anachronicznego stylu myślenia, spod której pragnie się wreszcie uwolnić, wynika stąd, iż jest to styl tyleż mu narzucony, co głęboko przez niego uwewnętrzniony. Dlatego też nie znajdując w samym sobie, w swoim „ja", wystarczającego oparcia, by się przeciwstawić inercyjnemu działaniu pustej formy, w młodości upatruje siły zdolnej tę formę rozsadzić. Dalszy przebieg zdarzeń w pewnym sensie wskazuje, że nadzieje wiązane z Ignacem, uosabiającym wyzwalający potencjał młodości, nie okazały się płonne. Gdy absurdalność sytuacji wynikająca z maksymalnego natężenia formy osiąga swoje apogeum, a mianowicie, gdy do estancji Gonzala przybywa zorganizowany przez ministra Kosiubickiego kulig, którego uczestnicy puszczają się w rozpasany taniec, gdy najeżdżają ją żądni krwi Kawalerowie Ostrogi, dosiadający siebie wzajemnie, a Tomasz chowa w połach surduta nóż do krajania mięsa, by nim zabić swego syna, wtedy Ignac, igrający z Horacjem, który zgodnie z planem Gonzala miał poprzez niewinną zabawę przywieść syna do zamordowania ojca, zamiast powtórzyć gest Horacja i „bachnąć" Tomasza,

„śmiechem Buchnąwszy, przez Ojca skok daje i tak, uskoczywszy, śmiechem Bucha, Bucha!” [s. 119], zarażając nim wszystkich biesiadników:

> Śmiech tedy, Śmiech! Za brzuch się złapał Minister, śmiechem bachnął! I Buch, Bach, Pyckal za brzuch Barona załapał, a Rachmistrz Cieisza i Śmiechem buchnęli, bachnęli, Bach, Bach, a tam Starzy Rechoczą, aż się Zataczają, tu pani Dowalewiczowa aż piszczy, łzy roni, popiskuje i Bach, Buch huczy, Pryska, parska od śmiechu ksiądz Probszcz, a Muszka z Tuśką aż Podskakują, aż się zasmarkały! Śmich tedy Buchnął! Zatacza się Prezes Pucek! A pod ścianami Rzeżą, Popuszczają, tam znowuż się Duszą, już, już chyba Nie mogą, tu znów od śmiechu Kolka że aż go Skuliło, albo się Zakrztusił, a przecie jemu i przez uszy tryska, tam znów na ziemi siadł, nogi wyciągnął, a już Buczy, Huczy śmiechem swoim roztrzęsiony, rozlatany i Trzęsie się, trzęsie... Inny zasię aż spuchł, bo go rozsadza! Dopiroż Buchają! Więc trochi ucichło. Aż tu znowu to ten, to tamten, najprzód jeden, potem drugi, a już trzech, czterech, już pięciu Bach, Buch śmiechem Buchają, Wybuchają, w ramiona się biorą, Zataczają, to cienko, to grubo razem się Miotają i już jeden drugiego, jeden z drugim ale Buch buch oj Ryczą, Ryczą aż chyba Buchają. I dopiroż od Śmiechu, do Śmiechu, Śmiechem Buch, Śmiechem bach, buch, buch Buchają!... [s. 119–120]

Powszechny śmiech do rozpuku, wywołany przez młodzieńca, który z lekkością uskakując w bok, niejako wymyka się formie, rozbraja jej samonapędzający się mechanizm i unicestwia absurd. Zaskakujące dla bohatera rozwiązanie nierozwiązywalnego, jak mu się wydawało, dylematu – wewnętrznego rozdarcia między skrajnościami: Ojczyzną, symbolizującą formę starą, a Synczyzną, stwarzaną na gruzach dawnej, stającą się dopiero i nieprzewidywalną w swym kształcie, nową wprawdzie, ale jednak formą, dokonuje się bez jego ingerencji[107].

Groteskowość fabuły *Trans-Atlantyku* jest niewątpliwie konsekwencją działania parodii, nie wynika jednak, moim zdaniem, z parodystycznego przekształcenia konstrukcji fabularnej typowej dla

[107] Por. J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, Warszawa, 1982, s. 416–434.

awanturniczej gawędy sarmackiej, polegającego na ostentacyjnym zniszczeniu wszelkich pozorów „prawdopodobieństwa, o których zachowanie gawęda szlachecka bardzo dbała”[108]. Fabuła w utworze Gombrowicza nie jest skomponowana na zasadzie asocjacji, a przedstawione w porządku chronologicznym i powiązane swoistą logiką zdarzenia tworzą układ przyczynowo-skutkowy. Groteskowość całego układu zasadza się na absurdalności owych zdarzeń, generowanej – jak już wspominałam – przez anachroniczny sposób myślenia, który w konfrontacji z teraźniejszością wytwarza alternatywną, zdeformowaną rzeczywistość. Parodia stylu gawędowego uwydatnia jego anachroniczność i jest mechanizmem komizmotwórczym, służącym tyleż ośmieszeniu wpisanego w ten styl światopoglądu, co autokompromitacji bohatera, obnażającej jego uwikłanie w formę, której pustkę odczuwa, ale która wciąż pozostaje w jakiejś mierze jego formą. Wyzyskując właściwą gawędzie pierwszoosobową perspektywę narracyjną, a także jej potencjał jako formy ostentacyjnie eksponującej zależność obrazu bohatera-narratora i fabuły od stylu narracji, Gombrowicz poprzez parodystyczną stylizację kreuje karykaturalną postać „Witolda Gombrowicza”, a jednocześnie bardzo wyraźnie dystansuje się od swojego groteskowego *alter ego*. Poprzez przewrotny autobiografizm manifestuje się autokrytyczny wymiar *Trans-Atlantyku*, w którym pisarz w groteskowy sposób obrazuje osobisty dramat egzystencjalny – własne uwikłanie w starą formę i walkę o niezależną od wszelkiej formy tożsamość.

Na autokrytycyzm jako istotny wymiar utworu wskazuje Gombrowicz w każdej z trzech swoich przedmów do *Trans-Atlantyku*. Czyni to w różnym stylu, akcentując różne aspekty autorskiej strategii, ale konsekwentnie. W przedmowie z 1951 roku (najobszerniejszej, poprzedzającej opublikowany na łamach paryskiej „Kultury” pierwszy fragment powieści) zwraca uwagę na jego poetykę i objaśnia zawarte w nim idee, posiłkując się metaforycznym

[108] S. Balbus, *Między stylami*, s. 394.

stylem utworu. Wyraźnie też formułuje jego przesłanie – propozycję rozwiązania dylematu, przed jakim stoją Polacy: „upierać się przy obecnym kształcie swoim" czy „wyzwolić się z siebie":

> Istnieje jednak trzecie rozwiązanie. I utwór ten doradza wam abyście wybuchem śmiechu wykpili wszelkie najbardziej dramatyczne antynomie: jeśli potraficie śmiać się z siebie, bawić, cieszyć sobą, choćbyście w najgorszych znajdowali się opałach, będziecie zbawieni [s. 134].

Występując z pozycji doradcy, jednocześnie wskazuje na to, że zarysowany dylemat jest też jego dylematem, a wewnętrzną szarpaninę swojego *alter ego*, uczestniczącego „w śmiertelnych zapasach", w których „ociężały, niezgrabny Sarmatyzm, wijąc się [...], usiłuje zjednać sobie niechętną Naturę", a „śmieszne kukły" starające się „czarować sobą lub przerażać sobą", „próżno nadludzkością usiłują nadrobić swą ludzkość", odprawiając ceremonie i obrzęd, przedstawia następująco:

> A ja, Gombrowicz, pokraczny „geniusz" szarpię się między zadawnioną, bezsilną Ojczyzną, a nową Synczyzny religią, religią stawania się i przetwarzania: o, niechby uwieść Ojcu Syna, a niechby Syna spod Ręki ojcowskiej wyzwolić, niechby Syn pana Ojca jak koń poniósł gdzie oczy poniosą... O Syn, Syn, Syn! Oto jedyne światło, jedyna miłość, jedyna nadzieja! Oto Jutro, oto Wyzwolenie! Więc sprzymierzając się z kapłanem anarchii, uwodzę Syna w krainę, gdzie wszystko ze wszystkim się parzy! O Syn, Syn, Syn! I Syn, porwany rytmem strasznego Buch-bacha podnosi rękę na Ojca swego! A Ojciec Syna chce zabijać! [s. 134–135]

„Streszczając" *Trans-Atlantyk*, uwydatnia dramatyzm finałowych scen, a zarazem ich śmieszność, „dramat [...] tym bardziej dramatyczny, iż nie dojrzał do dramatu", moment, w którym klęska okazuje się „tym okropniejsza, iż [...] nawet klęską być nie jest w stanie", a nieszczęście „nie wzrusza, lecz śmieszy", by na koniec przemówić niczym wieszcz, który zamiast nieść przed narodem „oświaty kaganiec", okiełznuje śmiechem narodu i własną śmieszność:

> A jednak, nie! A jednak nie traćcie nadziei! Nie, o nie, to nie klęska, to Zwycięstwo raczej! Patrzcież jak lekko, cudownie on, Syn wasz, wzbija się na skrzydłach boskiej chłopięcej zabawy ponad swój upadek – przecież jak umknął klęsce swojej w rozbawienie! I patrzcież jak dzielnie, jak dziarsko ja, Gombrowicz, za łeb złapałem śmieszność, która nas tratuje i, oklep dosiadając jej, ja, jeździec koniem śmiechu naszego głoszę dumę naszą! [s. 135]

W drugiej przedmowie, dołączonej do pierwszego książkowego wydania *Trans-Atlantyku*, opublikowanego wraz ze *Ślubem* w 1953 roku w Paryżu, Gombrowicz skupia się przede wszystkim na tym pierwszym. Chociaż zaznacza, że dramat jest dla niego ważniejszy, za konieczne uznaje ponowne omówienie „sprawy polskiej", by nawiązując do zarzutów stawianych mu po ogłoszeniu fragmentów *Trans-Atlantyku*, wyjaśnić niewłaściwie zrozumiane intencje. Świadomy, że kontynuowanie tego wątku może przesłonić istotniejsze aspekty jego pisarstwa, czyli to, „co w nim jest sztuką i formą, dążeniem do osiągnięcia nowego wyrazu" i ewentualnie mogłoby stanowić o jego odrębności „z punktu widzenia czystej literatury", przyznaje, że wprawdzie jest „pisarzem społecznym", ale przede wszystkim „pisarzem re-formy", a więc pisarzem reformującym formę. Nie tracąc nadziei, że kiedyś obecny w jego utworach absurd „stanie się godniejszy uwagi niż wszystkie ich «sensy»" [s. 137], postanawia jednak je przybliżyć. Zawartą w *Trans-Atlantyku* problematykę „polską" tłumaczy w kontekście swoich własnych doświadczeń, wskazując jednocześnie na ich historyczne uwarunkowania i podkreślając, że utwór jest „logicznym i nieuniknionym" następstwem jego polskiego rozwoju jako człowieka, który zaznawszy niepodległości Polski, już w latach przedwojennych zdał sobie sprawę z faktu, że nie przyniosła ona „wcale istotnej swobody ani spodziewanej pełni życia" [s. 137], że „półżycie Polski" paraliżowało Polaków, którzy „tak dalece i z taką biernością" pozwolili, by sytuacja, w jakiej się znaleźli określała ich istotę, w zachwycie przyjmując swoje pół-istnienie i akceptując je „jako skarb najwyższy", iż w końcu na

swoim entuzjazmie i uwielbieniu zajechali po raz kolejny „w katastrofę" [s. 138–139]:

> To więc was dziwi, że ja, po takich doświadczeniach, rozglądam się za jakąś radykalną zmianą? Za nową metodą w naszym zmaganiu się z egzystencją? Uzyskać, o ile to możliwe, przynajmniej swobodę ruchów! Uzyskać możność tworzenia! Osiągnąć taką pozycję, z której dałoby się ruszyć naprzód! Przezwyciężyć paraliż naszego istnienia! I nie poddać się Polsce, tej dotychczasowej [s. 139].

Podkreślając odrębność swojego punktu widzenia i deklarując się jako obrońca Polaków przed Polską, jednocześnie Gombrowicz znacznie częściej używa zaimków „my", nasze", „nam" niż „wy", „wasze", „wam", co uwidacznia się bardzo wyraźnie w podsumowaniu wyjaśnień dotyczących „sprawy polskiej":

> Sądzę, że jest zupełnie możliwy taki stosunek do narodu, w którym naturalne nasze do niego przywiązanie, bo, nieuniknione i od naszej woli niezależny z nim związek, zostałyby uzupełnione odczuciem narodu jako siły niebezpiecznej, przed którą należy mieć się na baczności. Musielibyśmy zrozumieć, że naród (podobnie jak każda zbiorowość) może nas paczyć, i to w najgłębszej naszej istocie. Powinni byśmy tak się urządzić psychicznie, aby być jednocześnie w narodzie i poza narodem, a nawet ponad narodem. Poza i ponad – aby móc stwarzać sobie naród na obraz i podobieństwo nasze.
>
> Lecz nawet gdyby taki program był zbyt obszerny na nasze obecne możliwości, nie miejcie o to do mnie pretensji, gdyż ja nie jestem od wypracowywania programów, a tylko od formułowania i ujawniania pragnień. Ja, sztuka (proszę darować tę uzurpację), jestem jak sen; ja nie liczę się z niczym; we mnie dochodzi do głosu najwyższa swoboda utajonych dążeń, potrzeb, konieczności; ja jestem li-tylko wyładowaniem. Potem, gdy z tej książki zbudzicie się do codziennego życia, będziecie mogli zastanowić się nad przetłumaczeniem marzenia na język trzeźwej praktyczności.
>
> I przed tym ja się nie bronię. Znam swoje granice [s. 140–141].

Retoryczną funkcją tego zabiegu jest zmniejszenie dystansu między pisarzem i czytelnikami, do których na początku przedmowy

zwraca się „Przyjaciele". Pojednawcze „my" nie służy jednak wyłącznie przekonaniu odbiorców do utworu w kontrowersyjny sposób poruszającego bliskie im sprawy, ale też przedstawieniu siebie jako członka zbiorowości, który podobnie jak inni ulega jej „paczącemu" oddziaływaniu i przede wszystkim sam pragnie „tak się urządzić psychicznie", aby móc egzystować poza i ponad narodem. Na swoiste cechy postawy Gombrowicza-satyryka wskazuje wyraźnie drugi akapit przywołanego powyżej fragmentu, w którym pisarz podkreśla, że proponowany przez niego „program" ma raczej intuicyjny niż wyrozumowany charakter, a jego sztuka jest swobodnym wyładowaniem „utajonych dążeń, potrzeb, konieczności". Porównując jej działanie do snu, Gombrowicz zauważa jednocześnie, że jest to sen, który ma odniesienie do rzeczywistości i który czytelnicy po przebudzeniu się do codziennego życia, będą mogli przetłumaczyć „na język trzeźwej praktyczności". Ostanie zdanie utrzymanej w poważnym tonie przedmowy jest natomiast ewidentnym przejawem strategii prowokacji związanej z autokrytycyzmem pisarza: „Nic więcej chyba nie potrzebuję nadmieniać o utworze... który, będąc zwariowanym dzieckiem pijanej Muzy, kpi sobie z wszelkiej problematyki i z komentarzy autora" [s. 141].

Najwyraźniej na osobisty aspekt rozprawy z formą polską wskazuje pisarz w trzeciej, najkrótszej przedmowie do *Trans-Atlantyku* (z roku 1957), skierowanej do czytelników krajowych, w której – nie obawiając się już „ryku oburzenia", jaki wywołała publikacja powieści na emigracji – postanawia „zażegnać inne niebezpieczeństwo, to mianowicie, żeby utwór nie był zbyt wąsko i płytko czytany" [s. 5]. Oponując przeciw interpretacjom *Trans-Atlantyku*, które redukują go do „pamfletu na frazes bogo-ojczyźniany", „satyrę na przedwojenną Polskę" czy wręcz „pamflet na sanację", zwraca uwagę na znacznie ogólniejszy charakter przedmiotu krytyki: „W takiej skali maksymalna ocena, do jakiej mógłbym pretendować, to ta, która widzi w utworze «narodowy rachunek sumienia» tudzież «krytykę naszych wad narodowych»" [s. 5]. Porównawszy *Trans-Atlantyk* do „statku korsarskiego", zwięźle przedsta-

wia jego „kontrabandę ideową", by po chwili prowokacyjnie zdystansować się do kwestii „sztuki na temat":

> Nie, *Trans-Atlantyk* nie ma żadnego tematu poza historią, jaką opowiada. To tylko opowiadanie, to nic więcej, jak tylko pewien świat opowiedziany – który o tyle może być coś wart, o ile okaże się ucieszny, barwny, odkrywczy i pobudzający – to coś lśniącego i migotliwego, mieniącego się mnóstwem znaczeń. *Trans-Atlantyk* jest po trosze wszystkim, co chcecie: satyrą, krytyką, traktatem, zabawą, absurdem, dramatem – ale niczym wyłącznie, ponieważ jest tylko mną, moją „wibracją", moim wyładowaniem, moją egzystencją.
>
> Czy to o Polsce? Ależ ja nigdy nie napisałem ani jednego słowa o czymś innym, jak tylko o sobie – nie czuję się do tego upoważniony. Ja w roku 1939 znalazłem się w Buenos Aires, wyrzucony z Polski i z dotychczasowego mojego życia, w sytuacji niezwykle groźnej. Przeszłość zbankrutowała. Teraźniejszość jak noc. Przyszłość nie dająca się odgadnąć. W niczym oparcia. Załamuje się i pęka Forma pod ciosami powszechnego Stawania się... Co dawne jest tylko impotencją, co nowe i nadchodzące, jest gwałtem. Ja, na tych bezdrożach anarchii, pośród straconych bogów, zdany jedynie na siebie. Cóż chcecie, abym czuł w takiej chwili? Zniszczyć w sobie przeszłość?... Oddać się przyszłości?... Tak... ale ja już niczemu nie chciałem się oddawać samą istotą moją, żadnemu kształtowi nadchodzącemu – ja chciałem być czymś wyższym i bogatszym od kształtu. Stąd się bierze śmiech w *Trans-Atlantyku*. I taka mniej więcej była ta przygoda moja, z której powstało dzieło groteskowe, rozpięte między przeszłością a przyszłością [s. 7].

Wyeksponowanie autobiograficznego wymiaru utworu można oczywiście uznać za przejaw gry, jaką pisarz podejmuje z odbiorcami edycji krajowej, zwłaszcza że on sam podsuwa taką interpretację, wyrażając obawę, iż nie do końca „jeszcze otrząsnęła się krytyka krajowa z socrealistycznej manii domagania się «sztuki na temat»" [s. 7]. Warto jednak pamiętać, że odczytanie *Trans-Atlantyku* jako rozprawy Gombrowicza z samym sobą, ma podstawę w strukturze utworu, który opowiada o argentyńskich przygodach „Witolda Gombrowicza", a przywołany autorski komentarz nie tyle odsłania autobiograficzny aspekt powieści, ile potwierdza i wskazuje jego kontekst.

Ostatnia przedmowa do *Trans-Atlantyku* zasługuje na uwagę także ze względu na fakt, iż pisarz ustosunkowuje się w niej do interpretacji utworu jako satyry, z jednej strony akceptując taką jego kwalifikację, z drugiej zaś wyraźnie zaznaczając, że jest nią „między innymi". Zastrzeżenie to, wynikające wyraźnie z obawy przed zbyt wąskim i płytkim odczytywaniem powieści, wskazuje przede wszystkim na sposób rozumienia satyry przez Gombrowicza i potwierdza niejako trafność wniosków Tomasza Stępnia dotyczących funkcjonowania tej kategorii w polskiej świadomości literackiej[109]. *Trans-Atlantyk* jest według pisarza satyrą w tym wymiarze, w jakim stanowi porachunek „z Polską taką, jaką stworzyły warunki jej historycznego bytowania i jej umieszczenia w świecie (to znaczy z Polską słabą)", „rewizję naszego stosunku do narodu", ale też rewizję „o charakterze uniwersalnym" (jako że ukazany w utworze „problem nie dotyczy stosunku Polaka do Polski, ale człowieka do narodu"), łączącą się ściśle z dążeniem Gombrowicza do wzmocnienia życia indywidualnego i uczynienia „go odporniejszym na gniotącą przewagę masy" [s. 6]. Będąc „po trosze wszystkim", a więc „satyrą, traktatem, zabawą, absurdem, dramatem", nie podpada jednak pod żadną z tych kategorii wyłącznie, a to dlatego, że jest ekspresją indywidualności autora: „jest tylko mną, moją «wibracją», moim wyładowaniem, moją egzystencją" [s. 7]. Można więc powiedzieć, że satyryczność wiąże pisarz z problematyką społeczną utworu, który wykracza, jego zdaniem, poza granice satyry ze względu na swój wymiar egzystencjalny.

Problematyka społeczna i egzystencjalna jest jednak przecież w ramach Gombrowiczowskiej koncepcji człowieka integralnie powiązana. Dążenie pisarza do – jak to sam ujmuje – wzmocnienia życia indywidualnego realizuje się poprzez wytworzenie dystansu wobec wszelkiej formy stwarzającej się w relacjach międzyludzkich. Walka o własne „ja" ma przede wszystkim na celu obronę jednostki,

---

[109] T. Stępień, *„Satyra jaka jest, każdy widzi?" O satyrze i satyryczności w polskiej świadomości literackiej XIX i XX wieku*, w: tegoż, *O satyrze*, Katowice 1996, s. 78–80.

jej wyzwolenie spod presji zbiorowości, a nie atak na tę ostatnią, chociaż oczywiście siłą rzeczy jest nim również w jakimś stopniu. Jeśli zgodzimy się, że istota satyry sprowadza się do krytycznego stosunku do świata i tonu, w jakim się ten stosunek wyraża, to bez uszczerbku dla artystycznej wartości, nie redukując do jednego wymiaru i nie spłycając znaczeń *Trans-Atlantyku*, możemy uznać go za przejaw szeroko rozumianej satyry. Utwór Gombrowicza jest nią bowiem nie tylko w tym zakresie, w jakim problematyzuje stosunek Polaków do Polski czy szerzej człowieka do narodu, ale też jako wyraz krytycznej postawy pisarza wobec wytwarzanej przez człowieka rzeczywistości kulturowej i wobec siebie samego. Podkreślając, iż *Trans-Atlantyk* jest tylko jego „wibracją", „wyładowaniem", „egzystencją", pisarz niejako wskazuje, że uprawiana przez niego satyra ma swoje źródło w doświadczeniu egzystencjalnym i wyrasta z głęboko osobistego zaangażowania w problematykę stanowiącą przedmiot krytycznej refleksji. Bezkompromisowy charakter Gombrowiczowskiej satyry przejawia się tyleż w jej szerokim zakresie i autokrytycyzmie, co w tonie mającym sprowokować odbiorców do autorefleksji i zmiany punktu widzenia[110]. Zwraca na to uwagę pisarz w rozmowie z Dominique'iem de Roux:

> Pan wie, jak ja się boję wszelkiego nauczania, przewodnictwa duchowego... Nie chcę żeby uczono się ode mnie, jak od profesora, chcę uczyć sobą, własnym życiem, twórczością, n a m n i e niech się uczą, nie ode mnie. Więc cały mój „program" zawierał się przede wszystkim w tonie, w stylu, w tym moim bezczelnym roześmianiu się w nos tragedii, bezceremonialnemu podejściu do tysiącletnich świętości. Literatura to nie szkółka niedzielna, to stwarzanie w słowie faktu dokonanego. Ktoś zaczyna o czymś mówić w inny sposób – to jest ważne[111].

---

[110] Zdaniem Jerzego Jarzębskiego „*Trans-Atlantyk* jest nie tylko propozycją nowego stosunku do rodzinnej [sic! – dop. E.S.], narodowej i literackiej Formy, jest także propozycją czytelniczej roli. Niewielu tę rolę podjęło tuż po opublikowaniu książki – świadczą o tym napastliwe recenzje i listy do redakcji, wszelako po upływie niemal trzech dziesięcioleci możemy powiedzieć, że autor potrafił sobie takiego nowego czytelnika stworzyć" [J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, s. 434–435].

[111] W. Gombrowicz, *Testament*, s. 67.

Odżegnując się od nachalnego dydaktyzmu, przyznaje się Gombrowicz do swego rodzaju „programu" edukacyjnego, polegającego na uczeniu „sobą, własnym życiem, twórczością", jak okiełznać swoją śmieszność. Śmiejąc się z siebie, pisarz swoją osobą chce dowieść, że taki śmiech ma moc niwelującą absurd. Śmiech, do którego prowokuje *Trans-Atlantyk,* chociaż niepozbawiony kąśliwości, nie jest śmiechem wyłącznie degradującym, lecz również odnowicielskim, wyzwalającym i pozwalającym zachować dystans do własnej formy[112].

Za sprawą parodii i ufundowanej na niej groteskowej fabuły satyra realizuje się w *Trans-Atlantyku* na różnych jego płaszczyznach i staje się wielowymiarowa. Satyryczna funkcja parodii stylu gawędowego zasadza się z jednej strony na odniesieniach intertekstualnych, wskazujących jako obiekt krytyki przywoływaną za pośrednictwem tego stylu – afirmującą wpisany weń światopogląd – tradycję literacką, z drugiej zaś na mechanizmie samozwrotnym parodii, nakierowującym uwagę odbiorcy na formę dzieła. W wymiarze intertekstualnym parodia w utworze Gombrowicza wyznacza jako przedmiot krytyki przede wszystkim problematykę „polską", czyli stosunek Polaków do Polski, dlatego też koncentracja na tym jej wymiarze skutkuje odczytaniem sprowadzającym satyryczność do jednego z aspektów *Trans-Atlantyku*. O tym, że jest on utworem satyrycznym w szerszym zakresie, decyduje w znacznej mierze autoreferencjalny aspekt parodii, obnażający mechanizm działania formy i ewokujący problematykę o charakterze uniwersalnym. Parodia, będąca środkiem kompromitacji bohatera, jest też czynnikiem współtworzącym autokrytyczny wymiar Gombrowiczowskiej satyry, wprowadzony przez postać „Witolda Gombrowicza". To właśnie przede wszystkim usytuowanie siebie w pozycji obiektu satyry decyduje o niekonwencjonalności *Trans-Atlantyku* jako satyry.

112 Por. T. Mizerkiewicz, *Reforma „śmiechu polskiego" na emigracji (Gombrowicz i Straszewicz)*, w: tegoż, *Nić śmiesznego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Poznań 2007, s. 162–171.

W przypadku utworów satyrycznych wyzyskujących parodię konwencji gatunkowej przekształcana konwencja sama w sobie nie musi być przedmiotem krytyki, ale może służyć jedynie ewokacji pewnych znaczeń, których nośnikiem są elementy strukturalne danego gatunku. Dobrym przykładem jest tu opowiadanie Sławomira Mrożka *Moniza Clavier*. Jako satyra wykazuje ono pewne podobieństwa do *Trans-Atlantyku* w zakresie problematyki i poetyki, a zarazem przynosi odmienne rozwiązania na obu tych płaszczyznach i może być odczytywane jako polemika z utworem Gombrowicza. Opowiadanie to, opatrzone podtytułem *Romans*, traktuje o problemach tożsamościowych skromnego, dysponującego nader ograniczonymi środkami turysty, który przyjechał do Wenecji z małego kraju leżącego na wschodzie Europy. Zgodnie z podtytułem utwór jest – opowiedzianą w formie retrospektywnej narracji pierwszoosobowej – historią romansu bohatera-narratora, w którym z niezrozumiałych dla niego samego względów zakochuje się znana na całym świecie aktorka filmowa. Właśnie romansowy schemat fabularny, parodystycznie zredukowany do węzłowych momentów, posłużył Mrożkowi do skonstruowania groteskowej fabuły, realizującej metaforę „miłosnego" stosunku do Zachodu przybysza ze Wschodu. Przebieg nieoczekiwanie nawiązanego i równie niespodziewanie przerwanego romansu odsłania ambiwalentny charakter tego „zauroczenia", obnażając kompleksy bohatera pragnącego za wszelką cenę zdobyć ludzkie uznanie, aby w ten sposób uwolnić się od dojmującego poczucia nieokreśloności wywołanego, a właściwie spotęgowanego, zetknięciem się ze światem zachodnim. Ogromna potrzeba uznania znajduje odbicie w jego uczuciach do Monizy, a ściślej w postrzeganiu swojej z nią relacji. Z opowieści bohatera wynika bowiem, że to aktorka w nim się zakochała, podczas gdy on, upatrując w tym fakcie szyderstwa, odczuwał wobec niej wrogość i dopiero, gdy dostrzegł „niższość, gorszość prawdziwej Monizy" [s. 173], mógł pozwolić sobie na to, by „zakochać się bezpiecznie" [s. 175].

Miłość gwiazdy filmowej umożliwia bohaterowi wkroczenie w „wielki świat" i skonfrontowanie się z nim, co zresztą czyni on od początku pobytu w Wenecji, po której błąka się od rana „bez celu, oszołomiony wszystkim", pokrzepiając się nadzieją, że w nim, „biednym i nieznanym, nieobytym, młodym, z dalekiego i nieważnego kraju, jest coś, co czeka tylko na okazję, żeby się ujawnić i dorównać temu wielkiemu światu. Nie tylko dorównać, ale i przewyższyć" [s. 154]. Pierwszoosobowa perspektywa narracyjna, z której przedstawione zostały wydarzenia, pozwoliła pisarzowi na drobiazgową wiwisekcję kompleksów bohatera, rzutujących na postrzeganie otaczającej go rzeczywistości, a w konsekwencji generujących groteskowe zachowania i sytuacje. Ironiczny dystans wobec postaci zasadza się na dopuszczeniu jej do głosu i przedstawieniu autokompromitującego ją sposobu myślenia. Bohater *Monizy Clavier* jest bowiem człowiekiem inteligentnym, refleksyjnym, ale przede wszystkim mocno skoncentrowanym na sobie, nieustannie tematyzującym problem swojej tożsamości i zastanawiającym się nad tym, kim jest w oczach innych ludzi.

Akcja opowiadania zawiązuje się podczas wędrówki bohatera po Lido, zdążającego donikąd w słomkowym kapeluszu na głowie i z tekturową walizką w ręku. Oba przedmioty odegrają kluczową rolę w przebiegu romansu. Pierwszy pośrednio go zainicjuje, ponieważ na jego widok spłoszy się koń Monizy, która zauroczona galanterią bohatera, zakocha się w nim od pierwszego wejrzenia, drugi znacząco przyczyni się do nagłego zakończenia „miłosnego" związku. Idąc nadmorską ścieżką, bohater koncentruje się na samym akcie przemieszczania się, wyobrażając sobie, co mogą o nim myśleć ewentualni obserwatorzy:

> Nie spotykałem żadnych przechodniów. Nawet samochody przemykały z rzadka. Niepokoiłem się, że zabrnąłem w okolice, gdzie chodzić pieszo – któż wie? – może nie należy.
>
> Ale teraz usiąść, choćby i było na czym – jeszcze gorzej. Kiedy szedłem, sprawiałem wrażenie, że mam coś do załatwienia, że mijam te domy w jakiejś swojej sprawie. Co prawda, pora nieodpowiednia

i nikt oprócz mnie nie idzie. Nic nie szkodzi. Przeciwnie. Wyobrażałem sobie, że ktoś, kto patrzy na mnie przez szparę w okiennicy, tak sobie pomyśli: – A jakąż to pilną i niezwykłą sprawę ten młody człowiek ma do załatwienia, jeżeli tak idzie sam, w takim upale? To nadzwyczajne.

I nie tylko nie wyśmieje mnie, ale nawet poczuje szacunek i ciekawość.

[...]

Szedłem dość szybko, bo ten, kto dokądś zdąża nie może iść powoli. Miałem także nadzieję, że idąc szybko – szybciej przecież dokądś dojdę.

[...] – Co jak co – mówiłem sobie – może i nie wyleguję się w takim domu, jak oni, z zielonymi okiennicami, ale chodzić to ja potrafię. – Więc jeszcze usilniej szedłem [s. 146–147].

Uwarunkowane pochodzeniem poczucie gorszości sprawia, że zwiedzanie Wenecji urasta do rangi walki o godność. Nie znajdując w sobie niczego, czym mógłby ów świat zadziwić, bohater zaczyna pogardzać Wenecją „przy pomocy kabanosa", który jako specjalność niedostępna dla „tubylców" pozwala mu czuć się wyjątkowym. Ostatecznie jednak kabanos okazuje się orężem zbyt słabym w starciu z gigantycznym baleronem, tak wielkim, „że chyba służył celom nie tylko reklamowym, ale także metafizycznym". Wówczas bohater postanawia „na oślep rzucić się ku temu światu, zewrzeć się z nim wręcz, pokonać go lub zginąć" [s. 156] i mimo lęku przed kompromitacją decyduje się pójść na przyjęcie, na które zaprosiła go Moniza. Znalazłszy się w hotelu „Excelsior" za wszelką cenę próbuje zwrócić na siebie uwagę otoczenia. Pokrzepiony spożytymi „zbyt pospiesznie", odprężającymi drinkami wkracza „w środek rozbawionego towarzystwa" i wskazując palcem na zęby trzonowe, wykrzykuje: „O tu! O, tu, wybili, panie za wolność wybili!", aby uprzytomnić wszystkim zebranym w sposób poglądowy cierpienia swojego narodu. Jednak skonfundowane towarzystwo szybko się rozprasza, a rozgniewany bohater, miotając się wśród ogrodowej roślinności, traci orientację w przestrzeni, która przybiera kształt pozbawionego centrum labiryntu, obrazują-

cego brak poczucia tożsamości. Paradoksalnie jednak niefortunny wybryk, na powrót wtrącający go w stan nieokreślenia, umożliwia mu ponowne znalezienie się „w samym środku świata". Wprawdzie podczas przyjęcia nie zyskał uznania zgromadzonego na nim towarzystwa, ale wzbudził zainteresowanie mediów, za sprawą których wciela się w rolę podsuniętą mu przez gazetę obwieszczającą sensację pod tytułem: „Romans Monizy Clavier z młodym Rosjaninem" [s. 163]. Bycie Rosjaninem daje bohaterowi formę, której brak tak silnie odczuwał, a której nie zapewniało mu jego własne pochodzenie, o czym w przykry dla siebie sposób przekonał się poprzedniego wieczora. Chcąc za wszelką cenę być kimś, profilaktycznie zjada paszport i dyskontuje stereotyp, zgodnie z którym „poniżej Rosjanina nie można być ze Wschodu naprawdę" [s. 164]. Jednak podczas kolejnego przyjęcia, tym razem wydanego na jego cześć przez księcia K.M.B., „wszechodporna" forma Rosjanina okazuje się zbyt słaba w konfrontacji z obojętnością jednego z gości – garbusa, który „nic nie mówił, jadł i garb sobie masował" [s. 178]. Wytrącony z równowagi słowem „dupa", którym garbus skomentował opowiedzianą przez niego anegdotę, bohater somatycznie odczuwa powrót wypartej tożsamości:

> straszne mdłości dopadły mnie nagle i zburzyły cały mój błogostan. Paszport, mój własny paszport, zjedzony kiedyś przeze mnie... Czy to sztywna, tekturowa okładka okazała się tak niestrawna, czy farba drukarska...
>
> Przypomniałem sobie, kim jestem. Osłabiony fizycznie, zlany znienacka zimnym potem, nie mogłem już udźwignąć Rosjanina. [...] Za chwilę okaże się, kim jestem. Nie może to być, żeby się nie domyślili. Rosjanin zje wszystko i nic mu nie zaszkodzi. Wszystko wytrzyma. W bród przejdzie przez lodowatą rzekę i jeszcze potem zaśpiewa wesoło, kiedy ja... Garbus patrzył na mnie uważnie, widząc już we mnie zapewne wspólnika w ułomności i kalectwie. Krzywda, krzywda, znowu mi zrobili krzywdę. Poczułem złość za moją krzywdę [...]. Moja złość zwróciła się przeciw współbiesiadnikom. Nie mając już dość sił, żeby utożsamiać się dłużej z tym, kogo udawałem, ujrzałem w nich tylko dekadentów ubiegających się uniżenie o względy barbarzyńcy. Jeszcze Rosjanin siedział przed nimi, ale był to już tylko

manekin, ja, jego dusza, wyszedłem z niego i spojrzałem jako trzecia osoba. Powróciła narodowa wrażliwość, choć niestety w nieoczekiwanej, fizjologicznej postaci [s. 180].

Utraciwszy sztuczny „środek ciężkości", jaki dawała mu ta forma, znów, jak podczas przyjęcia w hotelu „Excelsior", czuje się synem cierpiącego narodu. Jako że nie potrafi przeciwstawić narzuconej sobie z zewnątrz formie formy własnej, powraca do formy również zewnętrznej i go deformującej, ale za to swojskiej i głęboko uwewnętrznionej. Zjadając paszport, nie uwolnił się bowiem od ufundowanej na kompleksach tożsamości narodowej, a jedynie ukrył ją w sobie i to ona wyłącznie go określa. Mimo iż na zewnątrz wciąż jeszcze pozostaje Rosjaninem, bo tak jest postrzegany przez otaczających go ludzi, jego działania determinuje poczucie przynależności do własnego narodu. Świadomość porażki wzbudza w nim potrzebę zemsty za krzywdy własne i reprezentowanej przez siebie zbiorowości. Najpierw pod wpływem impulsu, a następnie już z premedytacją niszczy na chybił trafił zgromadzone w pałacu dzieła sztuki, licząc, że wszystko, co uczyni, pójdzie na rachunek „szerokiej duszy" Rosjanina. Ukryty za Rosjaninem odczuwa jednak strach przed kompromitacją, ponieważ pozwolił, by zawładnęła nim „własna, narodowa dusza, ta snobka, która zaślepiona obawą, że nie znajdzie się w towarzystwie jak należy, brnie właśnie w najstraszniejszą śmieszność i brednię" [s. 182]. Z opresji raz jeszcze ratuje go Moniza, która przesyła mu liścik, prosząc o natychmiastowy powrót do Wenecji, ponieważ Jerry – w oczach bohatera jego rywal – zamierza zabrać ją do Hollywood.

Widząc w relacji z Monizą swoją ostatnią szansę, bohater opuszcza przyjęcie, jedzie na wyznaczone spotkanie na placu Świętego Marka i próbuje przedrzeć się do niej przez zgromadzony na placu tłum wzajemnie się fotografujących turystów. Otaczające bohatera zewsząd foto-, tele- i kinoobiektywy, „oczy bezrzęse i mechaniczne", można uznać za metaforę reifikującego działania ludzkiego spojrzenia, pozbawiającego człowieka integralności:

> Wszyscy się odbijają w niebieskawych obiektywach, foto-, tele- i kino-, w oczach bezrzęsych i mechanicznych, przeważnie umieszczonych na piersiach, jak u jednookich cyklopów, którzy według średniowiecznych rycin zamieszkują skraj świata. Poniosą mnie potem, przypadkowego, albo moje ucho czy nogę, utrwalone w kolorach czy też czarno-białe, nieruchomego w zastygłym marszu albo poruszającego się w krótkim spazmatycznym dążeniu na taśmie filmowej, i jakaś rodzina daleko stąd i kiedy indziej pochyli się nade mną jako nad pamiątką z wakacji [s. 188].

Zrozumiawszy, iż zabiegając o uznanie wszystkich, nie zapewni sobie trwałego poczucia własnej tożsamości, liczy jeszcze na to, że zaistnieje w wielkim świecie dzięki miłosnemu spojrzeniu Monizy, u boku której zamierza uwić sobie ciepłe gniazdko, gdzie będzie mógł żyć spokojnie i dostatnio. Jego plany pozostają jednak tylko w sferze marzeń, unicestwione przez spotkanego nieoczekiwanie „rodaka". Gdy znajduje się już tylko kilka kroków od Monizy, w dzielącą ich przestrzeń wchodzi jakiś człowiek trzymający w ręce tekturową walizkę, która otwiera się, ukazując całą swoją zawartość. Podczas gdy bohater pomaga zebrać „rozrzucone, żałosne, wstydliwe przedmioty", by jak najszybciej ukryć je w takiej samej jak jego własna walizce, Moniza znika, on zaś zostaje ze swoim *alter ego* i zamieszkuje wraz z nim „w brudnym hotelu koło dworca kolejowego, w pokoju bez okna" [s. 190].

Niepowodzenie bohatera w jego dążeniu do samookreślenia wynika stąd, iż czując się nikim, jednocześnie wątpi, że w ogóle można być sobą: „Nie jestem pewien, czy być sobą w ogóle coś oznacza" [s. 175]. Dlatego też próbuje określić siebie w ramach relacji społecznej. Szuka siebie poza sobą. Okazuje się jednak, że, jak to lapidarnie stwierdził Mrożek w *Dzienniku*: „Z zewnątrz nie przyjdzie nic"[113]. Zwłaszcza wtedy, gdy jest się więźniem stereotypów, a w tych bohater *Monizy Clavier* tkwi po same uszy. Nie kocha Monizy, a jedynie wyobrażenie o niej, do czego zresztą otwarcie się przyznaje:

---

113 S. Mrożek, *Dziennik*, t. 1: *1962–1969*, s. 77.

> Teraz, kiedy myślę o tym spokojnie, dochodzę do przekonania, że Monizy Clavier w ogóle nie było. Nie było jej takiej, jaka objawiła mi się wtedy na mostku, żywa, z niedostatecznym makijażem. Istniała tylko ta z plakatu, nieśmiertelna złota. Ona była Wenecją, laguną, sławą i zagranicą. Prawdopodobnie, gdyby ta sama – i tylko ta sama – fizyczność objawiła mi się w moim kraju, nie konno, ale w przedziale wagonu kolejowego drugiej klasy, nie w towarzystwie Jerry'ego, Mike'a z Hollowoodu, ale swojego wuja jedzącego kanapki z jajkiem na twardo, w ogóle nie zwróciłbym na nią uwagi i do niczego by nie doszło. Ale na początku, mimo wszystko, aż do tego spotkania na mostku, wcale się w niej nie kochałem [s. 174].

Wbrew temu, co sugeruje ostatnie zdanie, nie kochał się w niej także później, a jedynie wcielił się w rolę zakochanego, gdy poczuł się wystarczająco bezpieczny. Marzenia o życiu w Hollywood u boku sławnej aktorki, jakim oddaje się podczas powrotu do Wenecji z przyjęcia u K.M.B., demaskują jego prawdziwy stosunek do Monizy, mającej zapewnić mu wygodną i dostatnią egzystencję w wielkim świecie. Zakładając, że aktorka posiada „jakąś willę z solidnym ogrodem i prywatną strażą", a rywalizujący z nim Jerry „sam usunie się w cień", by „dać szczęście ukochanej kobiecie", względnie „rozpije się z rozpaczy, zdegeneruje, przede wszystkim fizycznie" i zobojętniały na wszystko „może i bić się nie będzie chciał", bohater opowiadania tak oto wyobraża sobie swoją przyszłość:

> Życie ułoży nam się spokojne, ciche. Rano, po śniadaniu, ona do wytwórni, ja w jedwabnym szlafroku posiedzę sobie jeszcze trochę przy czekoladzie, potem na taras wyjdę, popatrzę. Ładnie tam musi być w tej Kalifornii. Pływalnia też pewnie jest w ogrodzie. Poczytam, przejdę się, potem golenie, kąpiel. Moniza dzwoni z wytwórni, tylko jedno słóweczko, chce umówić się na wieczór. Cocktail w Metro Goldwyn albo gdzie indziej. Ale nie codziennie, zależnie od samopoczucia.
>
> Awantur żadnych na przyjęciach urządzać już nie będę. Po co – i tak nie zrozumieją. Nigdy nie zrozumieją naszych doświadczeń, nie będę wiedzieli, przez co myśmy przeszli, jak ciężko potraktowała nas historia. Tym lepiej, będę nad nimi górował bogactwem horyzontów, wrażliwością, będę miał zmysł historyczny.

> Tylko czasem, w wesołym gronie, zamyślę się wśród plotek i żartów, umilknę, odejdę na bok, w cień, ze szklanką w ręce stanę nad taflą wody, wodne zwierciadło odbije mój biały tors z czarną muszką, zamyślę się gorzko. Kto wie, może wejdę w ubraniu do wody, oni w Ameryce czasem tak robią. A nawet jeżeliby się zdziwili, to przecież wszystkim wiadomo, że jestem z daleka, obcy, że nie należę do nich. Może też zaprzyjaźnię się z jakimś biednym stażystą ze studia, także obcoplemiennym. Razem będziemy siadywali w jego ubogim pokoiku, sączyli napój wprawdzie nie rodzimy, ale który także daje ukojenie, wspominali. On gitarę zdejmie ze ściany i zanuci piosenkę, jak i my obcą na kontynencie, piosenkę starego kraju. I wszyscy dziwić się będą, co łączy mnie z biedakiem bezimiennym, z legionu zapoznanych, którym się nie udało. Jaki sekret, jaka tajemnica. Nikt nie będzie wiedział, jak prosty to jest sekret: nostalgia [s. 185–186].

Marzenia utkane ze stereotypowych wyobrażeń, bazujących przede wszystkim na wiedzy wyniesionej z oglądanych w kinie filmów, kompromitują bohatera, obnażając jego ambiwalentny stosunek do Zachodu, oscylujący między poczuciem gorszości a pogardą wspartą na przekonaniu o rzekomej przewadze intelektualnej wynikającej z odmiennych doświadczeń historycznych. Taki sposób myślenia tej przewagi bynajmniej nie potwierdza, nie świadczy też o bogactwie horyzontów, lecz o zrodzonym z kompleksów pragnieniu bycia kimś wyjątkowym, a przy tym dobrze sytuowanym materialnie, by móc wzbudzać podziw i zazdrość wśród rodaków, wspierając ich hojnymi darami w postaci skuterów, szaf grających, kafelków i nowoczesnego kranika do łazienki czy nonszalancko pozostawiając pod hotelem, podczas ewentualnej wizyty w kraju, „seledynowego buicka, z reflektorami jak gwiazdy betlejemskie" [s. 187]. Mimo deklarowanej skromności bohater chce przede wszystkim imponować zamożnością, uznając ją za ewidentny dowód sukcesu:

> Odwiedzę także to miasto, w którym kiedyś mieszkałem. Wejdę do lokalu, gdzie jadłem codziennie obiady. Poznają mnie oczywiście, chociaż skronie będę miał przyprószone siwizną i ubiór niezwykły. Płaszcz lekki, ale ciepły, firmy „Elite", buciki w szpic, tam zawsze

takie są modne. Jak gdyby nigdy nic zamówię pierogi, jak zawsze, jak przed laty, jak swój człowiek, jak gdyby nigdy nic się nie stało, nie zmieniło. Toż to dopiero nastąpi poruszenie! Tłoczyć się będą w drzwiach do sali jadalnej, patrzeć, zazdrościć, nie ukrywają zawiści zmieszanej z zachwytem. A ja nic, zwyczajnie, skromnie będę jadł pierożki, dobroduszny, przystępny, towarzyski. Zażartuję, pozwolę, kiedy nieśmiało zapytają, czy wolno płaszcz pomacać, nawet przymierzyć. Owszem, proszę bardzo, przecież taki płaszcz to dla mnie drobnostka [s. 187].

W szczególności delektuje się zachwytem ze strony onieśmielonych i drżących kobiet, które obdarowuje kwiatami i zjednuje sobie, opowiadając „o nudzie życia towarzyskiego w Hollywood" i serwując banały na temat różnic w relacjach międzyludzkich tam i tutaj: „U was inaczej, jakoś tak bardziej po prostu, bezpośrednio, po ludzku. Łatwiej o bezpośredni kontakt między ludźmi. Skromnie, to prawda, ale za to bardziej humanistycznie" [s. 187]. Nie omieszkuje też napomknąć o tęsknocie „za normalną, inteligentną kobietą, z tej, a nie z tamtej strony ekranu" [s. 188].

Kąśliwa ironia, z jaką Mrożek kreśli wewnętrzny portret bohatera, nadając mu rysy karykaturalne, niewątpliwie buduje wyraźny dystans między autorem i pierwszoosobowym narratorem opowiadania, którego kompleksy zostają obnażone i bezlitośnie wyśmiane. *Moniza Clavier* jawi się przede wszystkim jako bezpardonowa rozprawa pisarza ze stereotypowymi wyobrażeniami Polaków o Zachodzie. O wynikających z nich ograniczeniach tak oto pisał Mrożek do Błońskiego w trakcie pracy nad opowiadaniem, odsłaniając częściowo autorską intencję:

Straszne jest ciśnienie stereotypu wytworzonego przez Polaków o Zachodzie. Trudno, ale nie można wiedzieć, nie widząc i słysząc, zwłaszcza że stereotyp ciśnie. A nawet trzeba wyjechać nie raz i nie dwa, trzeba przebić się przez pewien podstawowy typ wyjazdu, żeby to mieć za sobą. A Polak, który się nie przebił [...], wytwarza sobie nieuchronnie pewien typ samoobrony, który z kolei kaleczy go i skazuje na rodzaj przymierza z paką naszą rządową. I to staram się jakoś napisać w utworze. Dużo by o tym mówić, wymienię choćby, że taki

> Polak nie jest w stanie spojrzeć spokojnie na to i na tamto uwięziony w nieszczęsnej manii porównawczej; w nic nie znaczącym pojęciu „ustrojów" zdyszany od usiłowania, żeby sobie wytłumaczyć, kiedy przekracza granicę w drodze powrotnej, że jednak u nas... itd., żeby sobie, biedakowi, jakoś ułatwić, jakoś się obronić. Zresztą z pomocą przychodzi w tym Polakowi jego tradycyjna głuchota i ślepota na innych [...][114].

W *Monizie Clavier* „ciśnienie stereotypu wytworzonego przez Polaków o Zachodzie" metaforycznie obrazuje hotelowy pokój bez okna, znajdujący się na końcu korytarza, pod schodami, oświetlony nagą żarówką, zwisającą „z sufitu jak sonda z dna innego [...] świata" [s. 191]. Zamknięta przestrzeń pokoju pozostaje w opozycji do przestrzeni otwartej, w której bohater, idący bez celu po Lido, znajduje się na początku opowiadania i w której czuje się nieokreślony. Mimo iż tak usilnie próbował usytuować się „w samym środku świata", ostatecznie się od niego izoluje. Wprawdzie zdarza mu się marzyć, że uwalnia się od swego towarzysza, z którym naprzemiennie walczy i toczy rozmowy „o różnych sposobach przyrządzania śledzików", ale gdy pewnego razu udaje mu się zamknąć współlokatora w koszu na bieliznę, wypuszcza go w końcu wyczerpany „wyobrażaniem sobie możliwości", jakie stworzyłaby samodzielna egzystencja. Dzielony z rodakiem pokój zapewnia bohaterowi poczucie bezpieczeństwa, ponieważ w tej przestrzeni jest kimś określonym, zarazem jednak czyni go ślepym i głuchym na innych, odcina od otaczającego ten pokój świata:

> Potem raz tylko wydawało mi się, że wszystko zacznie się od początku. Było to w tej samej alei, gdzie po raz pierwszy spotkałem Monizę. Nawet niepokoiłem się, co ja zrobię z moim towarzyszem, jak przedstawię go wytwornej trójce, która za chwilę ukaże się konno. Toteż odetchnąłem z ulgą, kiedy po chwili nasłuchiwania stwierdziłem, że żaden tętent się nie rozlega. Ani głosy mew, ani syreny statków, ani dzwony kościołów, ani szum morza. Nie rozlega się w ogóle nic [s. 192].

---

114 J. Błoński, S. Mrożek, *Listy*, s. 69–70.

Zakończenie opowiadania świadczy, że w przeciwieństwie do Gombrowicza, który dostrzegał szansę na zdystansowanie się wobec „formy polskiej", Mrożek był w tym względzie pesymistą, ukazując jej przemożną, izolującą od rzeczywistości, siłę. Różnice w diagnozie formułowanej przez obu pisarzy tłumaczyć można odmiennością ich osobowości. Gombrowicz – przynajmniej na etapie pisania *Trans-Atlantyku* – dążąc do samookreślenia, wierzył w moc własnego „ja", podczas gdy Mrożek, jak wynika z zapisków w *Dzienniku*, borykał się z nieśmiałością, która wedle jego określenia była „połączeniem miłości własnej z brakiem zaufania do siebie"[115]. Porównując się z Gombrowiczem, pisał:

> Jedyne, co mnie może łączyć z szefem, to samowystarczalność. Mam na myśli tę zdolność fabrykowania z siebie możliwości życia, poczucia życia. Z tym że u niego ta zdolność jest nieporównanie większa, patologicznie duża. Różnica jednak wydaje mi się ilościowa, nie jakościowa. Kiedy ja ledwo zipię i czasami zdycham, nie mogąc sobie wyprodukować odpowiedniej ilości życia, i przeważnie cierpię na niedożycie, on zdaje się mieć go pod dostatkiem. [...] Tę zdolność można by także określić negatywnie, jako oschłość, brak talentu do miłości (jego własne słowa w jego *Dzienniku*), ów szczególny rodzaj egoizmu. Być może z tego braku bierze się, pochodzi, konieczność wydobywania życia z życia na własną rękę, kiedy na nikogo już liczyć nie można, nie z niczyjej, jak tylko ze swojej własnej winy, wtedy nie pozostaje nic innego, jak opierać się na sobie. Tutaj dopiero różnimy się, to znaczy różnimy się siłą i zdolnością, na jego korzyść[116].

Nie przejawiał też Mrożek skłonności do jawnego autobiografizmu, który w jego utworach dochodzi do głosu w formie zakamuflowanej. Ich zakorzenienie w osobistych doświadczeniach pisarza uwidacznia się dopiero wówczas, gdy czyta się je w kontekście jego korespondencji, *Dziennika* i autobiografii zatytułowanej *Bal-*

---

115 S. Mrożek, *Dziennik*, t. 1, s. 215.

116 Tamże, s. 227–228.

tazar. Z tej perspektywy *Moniza Clavier*, określona przez Błońskiego jako jedno „z najbardziej okrutnych i przenikliwych opowiadań Mrożka”[117], okazuje się świadczącą o głębokim autokrytycyzmie rozprawą jej autora z samym sobą. W przywołanym wcześniej liście do Błońskiego kąśliwą refleksję na temat ograniczających Polaków stereotypowych wyobrażeń o Zachodzie dopełnia wyznanie:

> Dobrze ja znam i te tony, bo sam je wydawałem, to machnięcie lekceważące na Europę, że tam, panie święty, tylko reklama i blichtr, a prawdziwe wartości u nas, pod kocem przy herbatce Junan, biednie, ale za to inteligentnie i z doświadczeniem historycznym. A dusza aż wyje do skarpetek i samochodów, więc żeby się obronić i uszlachetnić, dalej gadać, że tu tylko zgnilcy i kupcy. Ta pogarda dla ludzi po prostu, którzy wszędzie przecież, skarpetki dziurawe, czy nie, próbują coś myśleć, coś robić. Tej pogardy, tej nieuwagi, tego polskiego „Aaaaaale, panie”, nie mogę wybaczyć[118].

W *Baltazarze*, wspominając swoje zagraniczne podróże, Mrożek tak opisał wrażenia z pierwszej wizyty w Wenecji:

> Jednak dopiero Wenecja przerosła moje wszelkie oczekiwania. Nic dziwnego. Znalazłem się w miejscu jedynym na świecie, osobnym, całkiem niezależnym od świata, nawet zachodniego. Ale to zrozumiałem znacznie później. Chodziłem po Wenecji w obłędnym zachwycie. Część tego zachwytu przekazałem potem we fragmentach opowiadania *Moniza Clavier*. Fragment dotyczący mojej wyprawy na Lido i spotkania jadącej konno Monizy oraz jej towarzysza jest autentyczny. No, może Monizy tam nie spotkałem, ale po Lido szedłem pieszo. Autentyczny jest również kapelusz gondoliera, zakupiony w Wenecji i przywieziony do Krakowa[119].

Z kolei we fragmencie poświęconym pierwszemu pobytowi w Paryżu pisarz odsłonił kulisy konceptu „natężania się”, w wyniku

---

[117] J. Błoński, *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, s. 201.

[118] Tamże.

[119] S. Mrożek, *Baltazar. Autobiografia*, Warszawa 2009, s. 193.

którego bohater *Monizy Clavier* zaczyna mówić po angielsku. Wspominając paryskie doświadczenia, Mrożek mocno podkreślił, że przez cały czas miał „poczucie niższości dotyczące Polski i [...] własnego losu”[120], co zilustrował opisem swojego zachowania podczas wizyty u reżysera Jacques’a Tati:

> Zamiast zwyczajowej kawy poprosiłem... ale o co? Innych trunków wtedy nie znałem, z pewnością więc poprosiłem o whisky. Jeszcze długo potem miałem teorię „natężania się”, którą później sparodiowałem w utworze *Moniza Clavier*. Polegała ona na tym, że Polak, kiedy mu nie idzie, przystępuje do „natężania się” i wtedy od razu idzie mu lepiej. Oczywiście cały proces odbywa się za pomocą alkoholu.
>
> Nie wiem, jak długo byłem u niego. Przypuszczam, że nie więcej jak godzinę, najwyżej dwie. Trudnością była dla mnie niezwykłość sytuacji oraz, rzecz jasna, „natężanie się”. Z francuskiego przerzuciliśmy się na angielski, z którym lepiej sobie radziłem. Przedstawiłem się ogólnie – *Polish writer* – i wymieniłem miasto, z którego pochodzę – *City of Cracow, very interesting*. W zamian za to on ofiarował mi album *Zamki nad Loarą*, napisany po francusku, i zaprosił do siebie, gdybym kiedykolwiek przejeżdżał przez Francję. W dwa lata potem nieoczekiwanie znalazłem się w Paryżu, ale już nigdy nie zadzwoniłem do niego ani nawet nie zadbałem, aby zachować jego numer telefonu.
>
> Teraz myślę, że źle postąpiłem. Jako Polak, w owym czasie miałem najdziksze wyobrażenia o stosunkach między ludźmi w Europie, a ściślej mówiąc, o stosunkach między „nimi” a „nami”. Wyobrażałem sobie Bóg wie co, a nie przyszło mi do głowy, że oni traktują nas normalnie i nie wiedzą, nie mogą wiedzieć o tym, że my, wychowani w anormalności, nie jesteśmy w stanie zachowywać się tak jak oni[121].

W kontekście przywołanych wypowiedzi Mrożka uwyraźnia się autobiograficzny aspekt pierwszoosobowej perspektywy narracyjnej, w ramach utworu sygnalizowany jedynie ogólnikowo pochodzeniem bezimiennego bohatera, który wspominając „smętne poletka” swojej „małej ojczyzny, z wierzbą i sosenką, częściowo

[120] Tamże, s. 204.

[121] Tamże, s. 205–206.

nizinne, do pewnego stopnia wyżynne, niecywilizowane i mimo wszystko, choć niezupełnie, kulturalne", ze zrozumieniem przyjmuje fakt, że w gazecie nie napisano: „Romans Monizy Clavier z młodym obywatelem jednego z małych krajów Europy wschodniej" [s. 164]. Gdyby pisarz chciał się zdecydowanie odseparować od swojego bohatera, mógłby posłużyć się narracją trzecioosobową i wykorzystać ironiczny potencjał mowy pozornie zależnej, aby ukazać i ośmieszyć sposób myślenia postaci. Wybierając narrację pierwszoosobową, a jednocześnie dystansując się wobec narratora poprzez ironię, usytuował się w pozycji obiektu krytyki.

Moniza Clavier powstała kilka lat po pierwszej wyprawie do Wenecji, gdy Mrożek miał za sobą inne podróże do Europy i na świat zachodni patrzył już bez „obłędnego zachwytu". Opowiadanie napisane zostało w Chiavari na Riwierze Włoskiej, gdzie pisarz zamieszkał po wyjeździe z Polski w czerwcu 1963 roku, ale – jak to sam ujął – mimo zagranicznego wykonania było jeszcze „polskim pomysłem"[122]. Pobyt w Chiavari, zaplanowany jako możliwie najdłuższy, pozwolił Mrożkowi uwolnić się od ekscytacji samym faktem przebywania za granicą, jednocześnie jednak wzmógł w nim potrzebę określenia siebie jako człowieka i pisarza. W *Dzienniku* pod datą 29 października 1963 roku autor nieukończonej jeszcze wówczas *Monizy* zanotował:

> Zasadnicza jest sprawa mojego pisania.
>
> [...]
>
> W każdym wypadku – jako mój temat, mój ton, materiał i krzesiwo, mogę postawić tylko jedno: konfrontacja mnie, który wyrosłem stamtąd, z tutaj. Stosunek mnie, człowieka, do świata, moje zderzenie z całym światem, jako człowieka, który jest Polakiem. Tam zbyt wielkie było ciśnienie Polaka. Byłem bardziej Polakiem człowiekiem niż człowiekiem Polakiem. To mogłoby się wydać interesujące tutejszym[123].

---

122 Tamże, s. 245.

123 S. Mrożek, *Dziennik*, t. 1: *1962–1969*, s. 44.

Formułując w ten sposób zasadniczy problem swojej twórczości, Mrożek miał świadomość tego, iż podąża tropem Gombrowicza, czemu dał bezpośrednio wyraz w kolejnym dziennikowym zapisku: „W tym być może naśladuję Gombrowicza (jakie tam może, na pewno), ale po co wreszcie Gombrowicz żyje, jeżeli nie po to, żeby inni myśleli" [s. 45]. Sprowokowany do myślenia autor *Monizy Clavier* nie poprzestał na naśladownictwie, lecz stworzył utwór polemiczny wobec *Trans-Atlantyku*, a dokonana przez niego zjadliwa diagnoza wydaje się bardziej przystawać do rzeczywistości niż krytyczna, ale podszyta optymizmem wizja Gombrowicza.

Pomimo różnic w funkcjonalizowaniu parodii, *Trans-Atlantyk* i *Moniza Clavier* rozpatrywane na poziomie poetyki są sobie bliskie ze względu na sposób przejawiania się w nich satyryczności. Decyduje o tym zarówno ich wymiar autokrytyczny, związany z usytuowaniem się autorów w pozycji obiektów krytyki, jak też sposób modelowania rzeczywistości zasadzający się na wykorzystaniu parodii jako narzędzia kreacji groteskowego świata przedstawionego. Oba utwory są satyrami wyzyskującymi krytyczny potencjał parodii i operującymi groteskowym modelem rzeczywistości. Złożone powiązania między satyrą, parodią i groteską, uwidaczniające się w ich poetyce, stanowią, jak sądzę, wystarczająco mocny argument przeciw rozpatrywaniu relacji między satyrą i parodią oraz satyrą i groteską w kategoriach opozycji. Można powiedzieć, że parodia jako strategia intertekstualna i groteska jako kategoria estetyczna, będąc środkami wyrazu krytycznego stosunku do rzeczywistości, są tu służebne wobec satyry, a zarazem pozbawiają ją jednoznaczności, komplikując sytuację komunikacyjną między satyrykiem i odbiorcą. Intencja satyryczna manifestuje się w obu utworach w sposób złożony, a obiekt krytyki nie jest w nich bynajmniej oczywisty. Jego identyfikacja wymaga nie tylko kompetencji niezbędnych do rozpoznania funkcji zastosowanych przez autorów strategii tekstowych, ale też otwartości na krytyczną autorefleksję, do której i Gombrowicz, i Mrożek prowokują, sytuując zarówno siebie, jak odbiorcę w pozycji obiektu satyry.

Ewidentny w *Trans-Atlantyku* i *Monizie Clavier* związek między parodią a groteskowym modelem rzeczywistości wynika ze sposobu sfunkcjonalizowania parodii, nie ma zatem charakteru obligatoryjnego. Trzeba przy tym podkreślić, że granice między satyrą „groteskową" i „realistyczną" są nieostre, a ten sam obraz świata może być przez jednych odbiorców postrzegany jako realistyczny, przez innych zaś jako groteskowy. Nadmierna selektywność przedstawienia staje się formą deformacji i sprzyja powstaniu efektu groteskowego. Niekiedy jednak efekt taki można osiągnąć, rejestrując jedynie jakiś wycinek rzeczywistości, czy to poprzez opis konkretnych zdarzeń, sytuacji lub ludzkich zachowań, czy też za pośrednictwem „cytatów" z tej rzeczywistości zaczerpniętych. Płynność granic między groteskowym a realistycznym modelem świata w satyrze uwidacznia się również na płaszczyźnie dyskursu. Nie da się bowiem jednoznacznie zaklasyfikować określonych form organizacji tekstu jako swoistych dla jednego z tych modeli. Parodia, zwłaszcza wówczas, gdy realizuje się nie tylko na płaszczyźnie stylistycznej utworu, ale także na poziomie fabuły i konstrukcji świata przedstawionego, stanowi doskonałe narzędzie kreacji groteskowej wizji rzeczywistości, nie wyklucza to jednak możliwości jej zastosowania w satyrze realistycznej. Niekiedy wystarczy „oddać" głos rzeczywistości lub w niewielkim stopniu zagęścić cechy wzorca, aby osiągnąć efekt parodystyczny i spowodować, że obiekt krytyki niejako sam się ośmieszy. W taki sposób wykorzystuje parodię Tadeusz Różewicz w *Balladzie o naszych sprawozdawcach sportowych*:

Jarek Ratke! będzie złoto!
aleź ten Kazach go się trzyma
Ratke w czapeczce czerwonej
z białym paskiem
w czerwonym kostiumie
przyspiesz Ratke dodaj gazu
On Chłopak z Tomaszowa
bardzo będzie ważny międzyczas

nasz Reprezentant będzie srebro?
32 i pół a więc wolniej! wolniej!!
niemożliwe!
chyba! chyba! jeszcze wolniej
zobaczymy może
44, 45
zdecydowanie wolniej
a więc proszę państwa...
trener Kmieć mówił
to wielkie napięcie psychiczne
oczekiwanie milionów rodaków
(ja nie oczekiwałem,
          przypisek mój)
mocno pracuje lewą ręką
za chwilę schowa te prawą rękę
nie jest dobrze nie jest dobrze
(no właśnie, przypisek mój)
przecież jego talent eksplodował...
słabiej oj słabiej Jarek
No więc zdecydowanie gorszy
czas Jaromira
(już nie Jarka... przypisek mój)
a teraz jest walka o 5. miejsce
zbyt wielkie były nasze
oczekiwania
(no właśnie – przypisek mój)
wszyscy rodacy pracują
za niego lewą nogą
prawą ręką
będzie bronz
nie jest dobrze
oj! nie jest dobrze
a Polak ostatnie metryyy
nie! szósty!
siódmy! oj! siódmy...
Polak Jaromir R. na 7. miejscu
[...]

a więc przypomnijmy
do tej pory Norwegowie
złoto 420 medali

srebro
sto medali
bronz sto medali

oj niedobrze Nic nie bendzie
ale Wojciech Fortuna
tego nigdy nie
zapomnimy
więc mimo wszystko
Wojciech Fortuna
[...][124]

Niewątpliwie Różewicz, wyszydzając retorykę komentatorów narzucających kibicom określony sposób postrzegania sportowej rywalizacji przez podniesienie jej do rangi wielkiej sprawy narodowej, wyjaskrawia stylistyczne właściwości bezpośrednich relacji z zawodów sportowych. Uzyskanie efektu satyrycznego nie wymagało jednak w tym wypadku zbytniego przekształcenia wzorca, a wyłaniający się z tekstu obraz rzeczywistości jest na tyle realistyczny, że można by się zastanawiać, czy aby nie powstał on z odbicia w prostym, a nie krzywym zwierciadle.

Ballada o naszych sprawozdawcach sportowych jest też dobrym przykładem na to, że sens niektórych praktyk parodystycznych, a co za tym idzie także zasięg intencji satyrycznej, staje się uchwytny dopiero wówczas, gdy tekst oparty na parodii czytany jest w kontekście innych utworów autora. Rozpatrywany w izolacji wiersz Różewicza sprowadza się do satyry na podszyty „kompleksem polskim" styl komentatorów sportowych. Zarówno przedmiot parodii, jak i jej mało wyrafinowana forma sprawiają, że intencja satyryczna manifestuje się w *Balladzie* w sposób wyrazisty, by nie rzec dosadny. Ta dosadność, wzmocniona umieszczonymi w nawiasach przypisami, które na pierwszy rzut oka sprawiają wrażenie niepotrzebnych, psujących dowcip, wtrętów, wydaje się zamierzona. Jeśli

---

[124] T. Różewicz, *Ballada o naszych sprawozdawcach sportowych*, w: tegoż, *Utwory zebrane. Poezja*, t. 4, Wrocław 2006, s. 27–29.

zestawimy ten wiersz z innymi utworami zamieszczanymi przez Różewicza w późnych tomach poetyckich (takimi na przykład jak *Walentynki (poemat z końca XX wieku)* czy *mini kosmos*), w których parodiuje on style przekazów swoistych dla prasy, radia i telewizji, dostrzeżemy wyraźne podobieństwa w sposobie funkcjonalizowania parodii, wydobywającej negatywy kształtowanego przez mass media obrazu świata. Eksponując takie cechy, jak infantylizacja, ekscytacja zdarzeniami nieistotnymi przy jednoczesnej trywializacji problemów poważnych, pseudointelektualizm czy przekraczający granice dobrego smaku ekshibicjonizm, Różewicz bynajmniej nie stara się rozbawić odbiorcy. Wyzyskuje krytyczny potencjał parodii i zarazem, nie siląc się na subtelność czy błyskotliwy dowcip, celowo wytłumia jej funkcję ludyczną, by w ten sposób sprowokować do refleksji nad kondycją kultury współczesnej, na którą patrzy z dezaprobatą, ale i zdziwieniem czytającego stare gazety „poety-emeryta". Różewiczowska strategia prowokacji zasadza się w znacznej mierze na wyborze obiektu krytyki i umieszczeniu wierszy satyrycznych o zacięciu publicystycznym w tomach poetyckich. Sposób, w jaki poeta posługuje się parodią, która realizuje się raczej w formie ironicznego przywołania niż transformacji wzorca, zbliża ją do stosowanych przez niego „cytatów z rzeczywistości". Podobnie jak dosłownie cytowane wiadomości prasowe i informacje przekazywane za pośrednictwem innych mediów, parodia w utworach Różewicza, pełniąc funkcję krytyczną, wywołuje efekt „realistyczny", a zarazem stanowi przejaw dążenia poety do przekraczania granic poezji, które – jak postaram się wykazać w ostatnim rozdziale – pozostaje w ścisłym związku z postawą satyryka.

* * *

Krytyczny potencjał parodii, związany zarówno z jej wymiarem intertekstualnym, jak i autoreferencjalnym, stanowi tyleż o jej funkcjonalności jako narzędzia satyry, co o złożonym charakterze relacji między obu zjawiskami. Będąc strategią umożliwiającą wielopłaszczyznową krytykę, parodia zarazem utrudnia uchwycenie

intencji satyryka. W praktyce interpretacyjnej bardzo trudne jest jednoznaczne rozstrzygnięcie, czy (i w jakim zakresie) parodiowany wzorzec poddany został krytyce, czy też, nie będąc jej obiektem, służy tylko intencji krytycznej zorientowanej na obiekt o charakterze pozaliterackim i pozajęzykowym, a w konsekwencji problematyczne okazuje się rozróżnienie między satyryczną i krytyczną (resp. krytycznoliteracką) funkcją parodii. Jeśli zgodzimy się, że cechą konstytutywną satyry jest krytyczny stosunek do świata, rozumianego jako rzeczywistość kulturowa obejmująca nie tylko ludzkie zachowania i postawy, ale też dyskursywne formy reprezentacji tej rzeczywistości, wówczas funkcję krytycznoliteracką parodii możemy uznać za odmianę funkcji satyrycznej. Przy takim założeniu każdy tekst parodystyczny jest w jakimś stopniu nacechowany satyrycznością, czy to wymierzoną tylko w sam wzorzec, czy też – za jego pośrednictwem – w zjawiska pozaliterackie i pozajęzykowe. Funkcja satyryczna, podobnie zresztą jak funkcja ludyczna, okazuje się konstytutywna dla parodii, chociaż oczywiście nie musi być funkcją dominującą. Przeciwnie, może ulec stłumieniu, jak to się dzieje wówczas, gdy zasadniczym celem parodii jest zabawa literacka. Upodobanie satyryków do parodii, która ze względu na swój aspekt autoreferencjalny, okazuje się użytecznym środkiem dystansowania się twórcy do własnej formy, a pośrednio także do siebie, stanowi istotny argument na rzecz tezy o autokrytycznym wymiarze satyry.

Rozdział V

Satyra wobec groteski

Niniejszy rozdział – co zapowiedziałam już we *Wstępie* – ma charakter korygującej glosy do moich wcześniejszych ustaleń na temat relacji między satyrą i groteską przedstawionych w książce *Groteska w poezji Dwudziestolecia. Leśmian – Tuwim – Gałczyński*. Osobny rozdział poświęciłam tam problemom ze zdefiniowaniem „groteski”[1], związanym z szerokim zakresem znaczeniowym

[1] E. Sidoruk, *Groteska w poezji Dwudziestolecia. Leśmian – Tuwim – Gałczyński*, Białystok 2004. Literatura przedmiotu jest oczywiście bardzo obszerna. W bibliografii zamieszczonej na końcu niniejszej książki uwzględniłam prace, które wpłynęły na mój sposób postrzegania zjawiska. Tutaj ograniczę się więc do wymienienia najważniejszych spośród nich: W. Kayser, *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, München 1960; L.B. Jennings, *The Ludicrous Demon. Aspects of the Grotesque in German Post-Romantic Prose*, Berkeley – Los Angeles 1963; A. Clayborough, *The Grotesque in English Literature*, Oxford 1965; M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, New York 1969; M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a ludowa kultura śmiechu*, przeł. A. i A. Goreniowie, opracowanie, wstęp i komentarze S. Balbus, Kraków 1975; F.K. Barasch, *The Grotesque. A Study in Meanings*, Hague – Paris 1971; Ph. Thomson, *The Grotesque*, London 1972; A.J. Guriewicz, *Z historii groteski. „Dół” i „góra” w średniowiecznej literaturze łacińskiej*, przeł. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4; S.M. Halloran, *Język i absurd*, przeł. G. Cendrowska, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4; J. Onimus, *Groteskowość a doświadczenie świadomości*, przeł. K. Falicka, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4; G.G. Harpham, *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton 1982; J.R. Clark, *The Modern Satiric Grotesque and Its Traditions*, Lexington 1991. Spośród prac polskich badaczy na uwagę zasługują: S. Gębala, *Groteska i realizm*, „Litteraria”, red. J. Trzynadlowski, Wrocław 1969; S. Gębala, *Wśród szyderców i gdzie indziej*, Katowice 1981; L. Sokół, *Groteska*

terminu, określającego – podobnie jak termin „satyra" – ogromnie zróżnicowany fenomen o charakterze intersemiotycznym. Biorąc pod uwagę złożoność zjawiska oraz różnorodność intencji wyrażanych w twórczości postrzeganej jako groteskowa, za najbardziej funkcjonalną w jej analizie uznałam definicję uwzględniającą wielofunkcyjność groteski i jej względność w procesie odbioru. Ostatecznie przyjęłam, że groteska to zasada twórcza, „polegająca na konstruowaniu dzieła poprzez deformację i/lub łączenie składników niewspółmiernych bądź wykluczających się z punktu widzenia określonej normy i ewentualnie wywołująca w odbiorcy reakcję o charakterze ambiwalentnym"[2]. Założyłam również, że tak zdefiniowana groteska może przejawiać się lokalnie lub pełnić funkcję dominanty konstrukcyjnej, będącej nośnikiem sensu dzieła jako całości, a w konsekwencji wpisanego w nie światopoglądu.

W rozważaniach o grotesce w poezji Dwudziestolecia skoncentrowałam się przede wszystkim na estetycznym wymiarze zjawiska, niemniej jednak, uznając, że jako naczelna zasada konstrukcyjna może ona organizować wszystkie poziomy dzieła, tzn. rea-

---

w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza, Wrocław 1973; M. Głowiński, *Cztery typy fikcji narracyjnej*, w: tegoż, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998; M. Głowiński, *Groteska we współczesnej literaturze polskiej*; *Drwiące requiem dla historii. O „Weselu Hrabiego Orgaza" Romana Jaworskiego*; *Sztuczne awantury*; *Witkacy jako pantagreulista*; *Parodia konstruktywna. O „Pornografii" Gombrowicza*, w: tegoż, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000; P. Marciszuk, *U podstaw groteskowej wizji świata – kryzys podmiotowości*, „Przegląd Humanistyczny" 1982, nr 12; P. Marciszuk, *Groteska i absurd (estetyczny i światopoglądowy aspekt groteski)*, „Przegląd Humanistyczny" 1983, nr 4; K. Kłosiński, *Wokół „Historii maniaków". Stylizacja. Brzydota. Groteska*, Kraków 1992; W. Bolecki, *Groteska, groteskowość*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1992; W. Bolecki, *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i Dwudziestolecie Międzywojenne*, w: tegoż, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1998; A. Janus-Sitarz, *Groteska literacka. Od diabła w Damaszku po Becketta i Mrożka*, Kraków 1998; B. Pawłowska-Jądrzyk, *Sens i chaos w grotesce literackiej*, Kraków 2002; K. Mojsak, *Groteska w polskiej prozie narracyjnej 1945–1968*, Warszawa 2014.

[2] E. Sidoruk, *Groteska w poezji Dwudziestolecia. Leśmian – Tuwim – Gałczyński*, s. 28.

lizować się na płaszczyźnie wypowiedzi, „wielkich figur semantycznych” oraz w sferze ogólnych jakości estetycznych, dopuściłam również posługiwanie się terminem w znaczeniu kategorii światopoglądowej, co z dzisiejszej perspektywy uważam za decyzję pochopną. Nie zdołałam też zachować postawy neutralnej przy opisie relacji groteski ze zjawiskami pokrewnymi i ulegając tendencji do jej nobilitowania, pozwoliłam sobie na zbyt daleko idące uproszczenia, przyjęłam bowiem, że występując lokalnie, groteska redukuje się „do rangi chwytu, który służy jednoznacznym celom, np. w burlesce – wywoływaniu efektów komicznych, w satyrze – degradacji krytykowanego obiektu przez jego ośmieszenie, w karykaturze – wydobyciu cech charakterystycznych”[3]. W konsekwencji, analizując utwory takie, jak *Bal w Operze* Juliana Tuwima, posiłkowałam się niefortunną, jak obecnie sądzę, formułą „przerastania satyry w groteskę”.

Po gruntowniejszych studiach nad fenomenem satyryczności, których efektem jest zaproponowana w niniejszej pracy koncepcja satyry jako wyzwania, doszłam do wniosku, że próby wytyczenia granic między satyrą i groteską, podejmowane na poziomie abstrakcyjnych rozważań, w praktyce interpretacyjnej okazują się mało użyteczne. Analizy konkretnych utworów, w których oba zjawiska współwystępują, uświadamiają bowiem, że rozpatrywanie relacji między satyrą i groteską w kategoriach podobieństw i opozycji, jest podejściem błędnym, prowadzącym jedynie do interpretacyjnych nieporozumień i jałowych sporów. Nieporozumienia te wynikają przede wszystkim z przeciwstawiania obu kategorii na płaszczyźnie światopoglądowej. Zanim jednak przejdę do uzasadnienia tej tezy, chciałabym najpierw wskazać na jedną z możliwych przyczyn tendencji do uprzywilejowania kategorii groteski w praktyce analityczno-interpretacyjnej zorientowanej na wysokoartystyczną twórczość literacką.

---

[3] Tamże.

Nobilitacja groteski jako przyczyna marginalizacji satyry

W pewnej mierze nobilitacja marginalizowanej przez długi czas groteski dokonała się niejako kosztem satyry i przyczyniła się do jej zdeprecjonowania. Późniejszy o kilka stuleci termin, który pojawił się po raz pierwszy jako nazwa ornamentu odkrytego pod koniec XV wieku w Rzymie w podziemiach term Tytusa, szybko utracił pierwotne znaczenie i zaczął rozprzestrzeniać się zarówno na nowe, jak i na uprzednie względem niego zjawiska artystyczne, anektując obszary objęte inną nomenklaturą. W toku tego procesu termin ów skojarzony został z pojęciem śmieszności, wciągając w swoją orbitę karykaturę, burleskę, farsę, średniowieczno-renesansowe formy karnawału, komedię *dell'arte* oraz szeroko rozumianą satyrę, która wraz z rozpadem poetyk klasycznych utraciła wyrazistość gatunkową. Od czasów romantyzmu obserwować można proces stopniowej nobilitacji groteski, która we wcześniejszych epokach była postrzegana przede wszystkim jako środek komizmotwórczy. O jej dowartościowaniu decydowały różne względy, m.in. zainteresowanie estetyką brzydoty oraz uznanie wyobraźni i swobody twórczej za kluczowe dla kreacji artystycznej. Niewątpliwie procesowi temu sprzyjało również nasilenie się tendencji groteskowych w sztuce. Jak zauważa Tomasz Stępień, „groteska pozostając sposobem artystycznego modelowania świata w satyrze, niejako wyemancypowała się i stała się kategorią estetyczną szczególnie istotną zarówno w «wysokiej» literaturze czy – szerzej – sztuce XX wieku, jak i towarzyszącej jej refleksji metaartystycznej"[4]. Emancypacji tej sprzyjały, jak sądzę, w jakimś stopniu koncepcje teoretyczne eksponujące autonomiczność literatury, które oddziałały również na sposób postrzegania satyry, kojarzonej współcześnie przede wszystkim – co podkreśla Stępień – z wąską specjaliza-

[4] T. Stępień, *„Satyra jaka jest każdy widzi?" O satyrze i satyryczności w polskiej świadomości literackiej XIX i XX wieku*, w: tegoż, *O satyrze*, Katowice 1996, s. 79–80.

cją i „gorszością" artystyczną[5]. Pewnych argumentów na rzecz tej hipotezy dostarcza, moim zdaniem, artykuł Borysa Eichenbauma *Jak jest zrobiony „Płaszcz" Gogola*, który można zaliczyć do tekstów założycielskich dla dyskursu formalistycznego, w tym jego wariancie, jaki ufundowany został przez formalistów rosyjskich. Przedstawiony poniżej komentarz do tego artykułu ma na celu wskazanie presuponowanych założeń, na podstawie których Eichenbaum przeciwstawia satyrę grotesce i twierdzi, że opowiadanie Gogola reprezentuje tę drugą.

Wprawdzie kwestia relacji między satyrą i groteską pojawia się niejako na marginesie analizy zastosowanych w *Szynelu*[6] chwytów narracji mówionej, bliższe przyjrzenie się sposobowi postrzegania tej zależności przez autora *Jak jest zrobiony „Płaszcz" Gogola* pozwala upatrywać w formalistycznej koncepcji literackości jednego ze źródeł tendencji do deprecjonowania satyry i uprzywilejowania kategorii groteski. Nie neguję bynajmniej faktu, że groteska jest w opowiadaniu Gogola wyraźną dominantą estetyczną. Co więcej, uważam, iż Eichenbaum, analizując chwyty narracji mówionej oraz sposób ich łączenia, zasadniczo trafnie charakteryzuje mechanizm powstawania efektów groteskowych w *Szynelu*. Przedmiotem krytycznej refleksji chciałabym jednak uczynić sformułowaną – a właściwie zdawkowo zarysowaną – koncepcję stylu groteskowego, który zdaniem Eichenbauma:

> wymaga przede wszystkim, aby opisywana sytuacja lub zdarzenie zamykały się maleńkim aż do fantastycznych rozmiarów świecie sztucznych przeżyć [...], całkowicie odgrodzonym od wszelkiej realności, od prawdziwej pełni życia duchowego, i po drugie – nie może to być robione w celu dydaktycznym lub satyrycznym, lecz po to, aby stworzyć pole do i g r a n i a z r z e c z y w i s t o ś c i ą i tak rozłożyć i swobodnie przemieścić jej elementy, aby zwykłe stosunki i związki

[5] Tamże, s. 79.

[6] Tak brzmi tytuł opowiadania Gogola w przekładzie Jerzego Wyszomirskiego [M. Gogol, *Szynel*, przeł. J. Wyszomirski, w: tegoż, *Pisma wybrane*, t. 2, Warszawa 1956].

> (psychologiczne i logiczne) stały się w tym n a n o w o zbudowanym świecie nieistotne, a drobnostki mogły urastać do kolosalnych rozmiarów. Tylko na tle takiego stylu maleńki przebłysk rzeczywistego uczucia staje się czymś wstrząsającym[7].

Z powyższego cytatu wynika, że utwór groteskowy pozbawiony jest intencji satyrycznej, a wyłaniający się z niego świat powstaje w wyniku swobodnego igrania z rzeczywistością. Eichenbaum nie precyzuje wprawdzie, co rozumie pod pojęciem „celu satyrycznego", jednak z tego jak charakteryzuje styl groteskowy, można wnosić, iż ów cel związany jest z relacją utwór literacki – rzeczywistość pozaartystyczna. Świat przedstawiony w utworze groteskowym jest w pełni autonomiczny i sztuczny, w satyrycznym zaś – jak się można domyślać – nie. U podstaw owego odseparowania groteski od intencji satyrycznej leży przekonanie – sformułowane we wcześniejszych partiach artykułu – na temat istoty utworu artystycznego. Polemizując z krytykami, którzy sentymentalno-melodramatyczny fragment opowiadania traktujący o młodzieńcu zawstydzonym z powodu swoich szyderstw z Akakiusza Akakiuszowicza Kamaszkina – fragment będący zdaniem Eichenbauma chwytem artystycznym zmieniającym komiczną nowelę w groteskę – uznali „za szczere wtrącenie się «duszy»"[8], badacz stwierdza:

> dusza artysty jako człowieka p r z e ż y w a j ą c e g o te czy inne nastroje zawsze zostaje i powinna pozostać poza granicami jego świadomości. Utwór artystyczny jest zawsze czymś zrobionym, uformowanym, wymyślonym – nie tylko kunsztownym, ale sztucznym w dobrym sensie tego słowa – i dlatego nie ma i nie może w nim być miejsca na odbicie doświadczeń duchowych. Kunsztowność i sztuczność Gogolowskiego chwytu w tym urywku *Płaszcza* ujawnia się zwłaszcza w budowie jaskrawo melodramatycznej kadencji – postaci prymitywnie sentymentalnej sentencji, użytej przez Gogola w celu podkreślenia groteski[9].

---

[7] B. Eichenbaum, *Jak jest zrobiony „Płaszcz" Gogola*, przeł. M. Książek-Czermińska, w: *Sztuka interpretacji*, red. H. Markiewicz, t. 1, Wrocław 1971, s. 525.

[8] Tamże, s. 524 [podkr. autora].

[9] Tamże [podkr. autora].

Trudno nie zgodzić się, iż komentowany przez Eichenbauma fragment *Szynela*, którego – co badacz podkreśla – nie ma w redakcji brulionowej opowiadania, nie stanowi bezpośredniego wyrazu idei całego utworu, lecz jest chwytem funkcjonującym na zasadzie kontrapunktu. Niewątpliwie sentymentalno-melodramatyczna deklamacja, „wdzierająca się nieoczekiwanie w ogólny styl kalamburowy" i „komplikująca czysto anegdotyczny styl pierwotnych szkiców"[10], odgrywa istotną rolę w generowaniu efektu groteskowego. Z tą jej funkcją nie koliduje jednak wcale fakt, iż wyłaniający się z niej portret „pewnego młodzieńca" nacechowany jest satyrycznością. W *Szynelu* krytyczny dystans narratora do „wrażliwego" urzędnika, „który za przykładem innych pozwolił sobie na drwiny"[11] z Kamaszkina, ujawnia się za sprawą subtelnej ironii, obnażającej skrywane pod płaszczykiem współczucia prawdziwe powody wstydu odczuwanego przez „biednego młodzieńca". Wprawdzie słowa i ton głosu Akakiusza szepczącego: „– Przestańcie. Czemu mnie krzywdzicie?" wzbudziły w młodym urzędniku litość dla prześladowanego kolegi, przede wszystkim jednak wywołały niepokój o swój własny wizerunek:

> Jakaś siła nadprzyrodzona odepchnęła go od kolegów, z którymi pozawierał był znajomości, biorąc ich za przyzwoitych, dobrze wychowanych ludzi. I nieraz potem, w chwilach najweselszych, stawał mu w oczach niziutki urzędnik z łysinką nad czołem i młodzieniec słyszał jego przejmujące słowa: „Przestańcie. Czemu mnie krzywdzicie" A w tych słowach przejmujących pobrzmiewały inne słowa: „Jam twój brat". I biedny młodzieniec zakrywał twarz ręką, i wiele razy potem wzdrygał się w życiu swoim, widząc, ile jest w człowieku nieludzkości, ile rozjuszonego chamstwa kryje w sobie wyrafinowana, ukształcona światowość i, o Boże! nawet w tym człowieku, którego świat uznał za szlachetnego i uczciwego...[12]

---

10 Tamże, s. 521.

11 M. Gogol, *Szynel*, s. 155.

12 Tamże, s. 154–155.

Wykorzystując dwugłosowość mowy pozornie zależnej, Gogol stworzył dwuznaczny portret litościwego hipokryty, którego bardziej niż los Kamaszkina poruszyła utrata dobrego mniemania o sobie. Efekt groteskowy, jaki pisarz osiągnął dzięki przełamaniu stylu czysto komicznego sentymentalno-melodramatyczną deklamacją, nie jest tu celem samym w sobie, lecz uwyraźnia satyryczny charakter opowiadania, w którym współwystępują dwa typowe dla satyry sposoby modelowania rzeczywistości: groteska i realizm „krzywego zwierciadła"[13]. Ten ostatni uwidacznia się w prezentacji urzędniczego światka, na którego tle ukazany został „duchowy świat" Akakiusza Akakiuszowicza. W interpretacji Eichenbauma to właśnie w kreacji owego „duchowego świata" głównego bohatera przejawia się artyzm *Szynela*. Zdaniem badacza anegdota o urzędniku była dla Gogola cenna przede wszystkim ze względu na „fantastycznie zacieśniony, zamknięty układ myśli, uczuć i pragnień, w którego wąskich ramach artyście wolno wyolbrzymiać szczegóły i naruszać zwyczajne proporcje świata", celem pisarza nie było bowiem ani „pokazanie «znikomości» Akakija Akakijewicza"[14], ani „propagowanie «ludzkich uczuć» dla maluczkich", lecz odgrodzenie opowieści od wszelkiej realności, umożliwiające łączenie tego, co niepowiązane, wyolbrzymianie tego, co małe i pomniejszanie tego, co wielkie[15].

Nie ulega kwestii, że interpretacja opowiadania Gogola jako utworu propagującego współczucie dla maluczkich świadczy o niedocenianiu jego formy artystycznej, skutkującym trywializacją sensu utworu. Dokonany przez Eichenbauma opis mechanizmów generowania efektów groteskowych w *Szynelu*, niewątpliwie daje podstawy do głębszego odczytania opowiadania, jednak sformułowane na tej podstawie wnioski są mało przekonujące, ponieważ

[13] Zob. T. Stepień, *„Satyra jaka jest każdy widzi?"*, s. 78.

[14] W przekładzie artykułu Eichenbaum imię i nazwisko bohatera opowiadania Gogola występuje w formie Akakij Akakijewicz Baszmaczkin.

[15] B. Eichenbaum, *Jak jest zrobiony „Płaszcz" Gogola*, s. 525.

analiza zastosowanych przez pisarza chwytów narracji mówionej i sposobu ich sprzężenia ma charakter tendencyjny. Definiując styl groteskowy tak, by podkreślić autonomiczność świata przedstawionego w utworze groteskowym, badacz z żelazną konsekwencją dowodzi, że w opowiadaniu Gogola mamy do czynienia z takim właśnie światem. To, jak narrator opowiada, okazuje się ważniejsze od tego, o czym mówi. Postrzegana z takiej perspektywy funkcja wszystkich chwytów stylistycznych i kompozycyjnych, takich jak kalambury, gry słów, oddziaływanie dźwiękowe, stylizacja na niedbałą gadaninę, przeplatanie komicznej anegdoty uroczystymi i melodramatycznymi deklamacjami, sprowadza się do jednego celu – kreacji sztucznego świata niemającego nic wspólnego z pozaliteracką rzeczywistością.

Zdefiniowawszy groteskę w sposób dla siebie poręczny, Eichenbaum tendencyjnie dobiera również cytaty z opowiadania ilustrujące tezę o braku intencji satyrycznej w utworze groteskowym. Na przykład analizując fragment traktujący o wieczornych rozrywkach, którym nie oddawał się Akakiusz Akakiuszowicz, przywołuje tylko kilka początkowych linijek (do słów: „krzątający się bezustannie człowiek") oraz frazę zamykającą ogromny, jak go określa, okres („słowem – nawet wówczas, gdy wszystko dążyło do rozrywki, pan Akakiusz nie oddawał się żadnej rozrywce"), pomija zaś obszerną część zawierającą opis owych rozrywek. Tym samy „wycina" z cytatu utrzymany w konwencji satyry realistycznej obraz życia rosyjskich urzędników:

> Nawet w tej godzinie, gdy petersburskie niebo gaśnie zupełnie i wszystek naród urzędniczy nasycił się już i pozjadał swoje obiady sporządzone według możliwości, odpowiednio do otrzymanej pensji i osobistych zachcianek, gdy wszystko już odpoczęło od departamentowego skrzypienia piór i bieganiny, od swoich i cudzych koniecznych interesów, i od tego wszystkiego, co sobie narzuca dobrowolnie, więcej niż trzeba, krzątający się bezustannie człowiek – gdy urzędnicy śpieszą się, by poświęcić resztę czasu przyjemnościom: kto śmielszy, ten mknie do teatru; ktoś inny na ulicę, przeznaczając swój czas na przyglądanie się jakimś kobietkom; inny spędza go na wieczorku,

> prawiąc dusery jakiejś przylepeczce, gwiazdce małego świata urzędniczego; inny wreszcie – i to się zdarza najczęściej – idzie wprost do swego kamrata, na trzecie czy drugie piętro, do dwóch niedużych pokoików z przedpokojem albo z kuchnią i pretensjami do ostatniej mody, z lampą albo innym gracikiem zdobytym za cenę wielu wyrzeczeń, odmawia sobie obiadów i rozrywek; słowem – nawet o tej godzinie, gdy wszyscy urzędnicy rozpraszają się po malutkich mieszkankach swych przyjaciół, by zagrać w wista, popijając herbatę z groszowymi kruchymi ciasteczkami, zaciągając się dymem z długich cybuchów, opowiadając sobie przy rozdawaniu kart jakąś plotkę zawleczoną z wyższego świata, który nęci Rosjanina zawsze i wszędzie; albo też, gdy już nie ma o czym gadać, powtarzają odwieczną anegdotę o policmajstrze, którego zawiadomiono, że został nadrąbany ogon koński z pomnika Piotra Wielkiego – słowem – nawet wówczas, gdy wszystko dążyło do rozrywki, pan Akakiusz nie oddawał się żadnej rozrywce[16].

W komentarzu do tego fragmentu Eichenbaum skupia się na jego płaszczyźnie dźwiękowej – na wrażeniu „komicznej nieodpowiedniości pomiędzy napięciem intonacji składniowej, zaczynającej się głucho i tajemniczo, a jej znaczeniowym rozwiązaniem", wrażeniu wzmocnionym przez „zestaw słów, jakby umyślnie przeciwstawiających się składniowemu charakterowi okresu" – a całościowy efekt opisuje następująco: „To przeciwstawienie lub nieodpowiedniość działa na same słowa w taki sposób, że stają się dziwne, zagadkowe, brzmią niezwykle, zdumiewają słuch – jakby były podzielone na cząstki albo dopiero wymyślone przez Gogola"[17]. Wskazując na „[n]niewspółmierność intonacji uroczystej i poważnej z zawartością znaczeniową"[18], w ogóle nie poświęca jej uwagi, jakby była zupełnie nieistotna.

W *Szynelu* jest znacznie więcej obrazów ukazujących specyfikę urzędniczego światka w konwencji satyry realistycznej. Taki charakter ma niewątpliwie fragment opowiadający o wizycie Kamasz-

---

[16] M. Gogol, *Szynel*, s. 158.

[17] B. Eichenbaum, *Jak jest zrobiony „Płaszcz" Gogola*, s. 521 [podkr. autora].

[18] Tamże, s. 525.

kina u komisarza, do którego bohater udał się z prośbą o interwencję w sprawie skradzionego płaszcza. Nakreślony na kilku stronach portret „znacznej osobistości" nie tylko przedstawia zadufanego w sobie dygnitarza, ale też obnaża absurdy zhierarchizowanego, silnie zbiurokratyzowanego systemu destrukcyjnie wpływającego na osobowość funkcjonujących w nim ludzi:

> Musimy tylko nadmienić, że znaczna osobistość dopiero od niedawna stała się znaczną osobistością, przedtem zaś była osobistością nieznaczną. Zresztą, urząd, jaki ten dygnitarz piastował, nie był poczytywany za znaczny w porównaniu z innymi, bardziej jeszcze znacznymi. Ale zawsze się znajdzie takie grono ludzi, dla których znaczne bywa to, co w oczach innych jest nieznaczne. Co się tyczy naszego dygnitarza, starał on się podnieść swoje znaczenie za pomocą wielu rozmaitych środków – mianowicie: zarządził, żeby niżsi urzędnicy witali go już na schodach, gdy przychodził do pełnienia swych czynności; żeby się nikt nie ośmielał wchodzić wprost do niego, lecz żeby wszystko się odbywało wedle surowych przepisów: pomocnik referenta miał składać meldunek referentowi, referent – zastępcy sekretarza albo w razie czego samemu sekretarzowi i żeby już tą drogą sprawa dochodziła do samej osobistości. Tak oto święta Ruś zarażona jest naśladownictwem: każdy podrzeźnia i małpuje swego naczelnika. Powiadają nawet, że jakiś radca tytularny, gdy zrobiono z niego kierownika jakiejś niewielkiej kancelarii, natychmiast wzniósł tam przepierzenie, nazwał to „gabinetem przyjęć" i postawił u drzwiczek jakiegoś woźnego w czerwonym kołnierzu ze złotą naszywką, który ujmował za klamkę i otwierał drzwiczki interesantowi, aczkolwiek w „gabinecie przyjęć" z ledwością mogło się zmieścić zwykłe biurko. Nawyki i zwyczaje znacznej osobistości były dostojne i majestatyczne, lecz nie skomplikowane. Podstawę systemu tego dygnitarza stanowiła surowość. – Surowość, surowość i raz jeszcze surowość – mawiał zazwyczaj, patrząc znacząco w twarz temu, do kogo się zwracał, aczkolwiek doprawdy nie było do tego najmniejszego powodu, ponieważ dziesięciu urzędników, z których się składał cały mechanizm rządzący jego kancelarii, miało i tak należnego stracha: zoczywszy go z daleka, wszyscy rzucali pracę i czekali w postawie na baczność, dopóki pan naczelnik nie przejdzie przez pokój. Jego powszednia rozmowa z podwładnymi nacechowana była surowością i składała się zazwyczaj z trzech zdań: „Jak pan śmiesz?" „Czy pan wiesz, z kim

> mówisz?" „Czy pan rozumiesz, kogo masz przed sobą?" Poza tym był to w gruncie rzeczy człowiek dobry, koleżeński i uczynny. Ale tytuł ekscelencji zbił go zupełnie z pantałyku. Otrzymawszy go, jakoś się zabłąkał, wykoleił i nie wiedział zgoła, co zrobić ze sobą. Jeśli mu się zdarzyło być w towarzystwie równych sobie, był jeszcze człowiekiem jak należy – porządnym, pod niejednym względem nawet niegłupim. Ale gdy się znalazł w otoczeniu ludzi choć o jedną rangę niższych, stawał się do niczego: milczał i budził po prostu litość, tym bardziej, iż sam czuł, że mógł spędzać z nimi czas nieskończenie milej. Z oczu jego wyglądała nieraz chęć wzięcia udziału w jakiejś zajmującej rozmowie, prowadzonej w jakimś kółku, lecz powstrzymywała go myśl: czy to wypada? Czy mu to nie przyniesie ujmy? Czy nie za wiele poufałości, czy nie narazi na szwank swojego dostojeństwa? Skutek tych rozważań był taki, że dostojnik pozostawał w stanie mrukliwości, wydając z siebie z rzadka jakieś dźwięki jednozgłoskowe, i zyskał tym sposobem opinie najnudniejszego człowieka[19].

Powyższy cytat stanowi tylko część obszernego fragmentu, w którym poprzez komizm, osiągany między innymi za pośrednictwem groteskowych hiperbolizacji, manifestuje się krytyczny dystans narratora zarówno do „znacznej osobistości", jak też do całego jej otoczenia. Tymczasem Eichenbaum w swojej analizie wyłuskuje z tego fragmentu tylko dwa zdania (pierwsze otwiera zamieszczony powyżej fragment, drugie zaś zaczyna się od słów: „Powiadają nawet, że jakiś radca tytularny...") i przywołuje je jako przykład komicznej narracji mówionej, na tle której rozwija się groteskowa hiperbolizacja polegająca na wyolbrzymianiu szczegółów. Wyrwane z kontekstu zdania zachowują wprawdzie komiczny wydźwięk, ale satyryczny charakter ich komizmu traci w wyniku tej separacji na wyrazistości.

Zgodnie z logiką całego wywodu zakończenie *Szynela* okazuje się „efektowną apoteozą groteski"[20]. Zdaniem Eichenbauma, który w przeciwieństwie do „naiwnych uczonych" upatrujących sensu utworu w „humanitarnym" fragmencie o zawstydzonym młodym

---

[19] M. Gogol, *Szynel*, s. 177–179.

[20] B. Eichenbaum, *Jak jest zrobiony „Płaszcz" Gogola*, s. 527.

urzędniku nie czuje się zakłopotany „nieoczekiwanym i niepojętym wtargnięciem «romantyzmu» w «realizm»" – zakończenie to nie jest „bardziej fantastyczne i «romantyczne» niż cała opowieść"[21]. W zamykającej opowiadanie anegdocie o wąsatym, wygrażającym pięścią widmie, które „pewien stójkowy na Kołomnie widział na własne oczy"[22], dostrzega badacz „chwyt odwrotnej groteski": opowieść, w której do tej pory dominowała „prawdziwie groteskowa fantastyka w postaci igrania z rzeczywistością", w końcowej fazie „wkracza w świat najzwyklejszych wyobrażeń i faktów, lecz wszystko to utrzymane jest w stylu igrania z fantastyką"[23].

Trudno oprzeć się wrażeniu, że w zapale polemicznym Eichenbaum nieco się zagalopowuje i niejako na siłę odkrywa w opowiadaniu Gogola kolejne chwyty. O ile analizom efektów groteskowych zaprezentowanym we wcześniejszych partiach artykułu nie można odmówić trafności, o tyle opis struktury zakończenia wydaje się zupełnie chybiony. W kontekście tezy, iż przeplatanie się anegdotycznej narracji mówionej z uroczystą i melodramatyczną deklamacją „determinuje całą kompozycję *Płaszcza* jako groteski"[24], problematyczne jest również zamykające artykuł objaśnienie kompozycyjnej funkcji anegdoty o widmie, która według Eichenbauma „odwraca uwagę od «nieszczęsnej historii» z jej melodramatycznymi epizodami"[25]. Jeśli opowiadanie Gogola jest groteską (cokolwiek to miałoby oznaczać), to jak należy rozumieć stwierdzenie, że w jego finale „[p]owraca główna, czysto komiczna narracja mówiona ze wszystkimi swymi chwytami. Razem z wąsatym widmem odchodzi w ciemność cała groteska, roztapiając się w śmiechu"[26].

---

[21] Tamże.

[22] M. Gogol, *Szynel*, s. 189.

[23] B. Eichenbaum, *Jak jest zrobiony „Płaszcz" Gogola*, s. 527.

[24] Tamże, s. 525.

[25] Tamże, s. 528.

[26] Tamże.

Uznając swobodne igranie z rzeczywistością i fantastyką za zasadniczy cel artystyczny *Szynela*, Eichenbaum nie tylko tendencyjnie opisuje funkcje groteski w opowiadaniu Gogola, ale też odziera je z głębszego znaczenia. Ignorowanie satyrycznego charakteru utworu prowadzi do odczytania wypaczającego intencje pisarza, który w *Szynelu*, podobnie jak w całej twórczości z *Rewizorem* i *Martwymi duszami* na czele, daje wyraz złożonemu i ambiwalentnemu stosunkowi do swojej ojczyzny. Właśnie w owej ambiwalencji upatrywać można przyczyn nasycenia jego utworów groteską, która pozbawia Gogolowską satyrę jednoznaczności i decyduje o jej subtelnym tonie. Balansowanie na granicy między śmiesznością i wzniosłością, przeplatanie narracji komicznej uroczystą i poważną melodeklamacją, łączenie realizmu z fantastyką, by wymienić najistotniejsze cechy uprawianej przez Gogola groteski, sprawia, że jego satyra nie ma charakteru piętnującego i moralizatorskiego, lecz wprowadza odbiorcę w stan zadziwienia, prowokując go w ten sposób do krytycznej refleksji nad światem. Konsekwencją przemieszania realizmu z fantastyką jest też uniwersalizacja sensów Gogolowskiej satyry. Współwystępowanie w *Szynelu* dwóch sposobów modelowania świata – groteski i realizmu „krzywego zwierciadła" – pozwala na odczytywanie opowiadania na różnych płaszczyznach. Ten wyraźnie osadzony w rosyjskich realiach utwór może być również interpretowany jako satyra ukazująca absurdalny wymiar ludzkiej egzystencji[27].

W moim przekonaniu to nie *Szynel* Gogola, lecz artykuł Eichenbauma jest „apoteozą groteski" opartą na uproszczeniach i dokonywaną kosztem satyry. Uznanie za konstytutywną cechę stylu groteskowego braku celu satyrycznego jest ewidentnym przejawem myślenia esencjalistycznego, ignorującego fakt historycznej zmienności zjawisk estetycznych. Zarówno groteska, jak i satyra są fenomenami o płynnych granicach, co właściwie uniemożliwia ich

[27] Zob. V. Nabokov, *Nikołaj Gogol*, przeł. i posł. opatrzył L. Engelking, Warszawa 2012, s. 148.

precyzyjne zdefiniowanie. Z tego też względu niełatwe jest opisanie zachodzących między nimi związków. Nie ulega jednak, jak sądzę, kwestii, że utwór groteskowy może, chociaż oczywiście nie musi, być utworem satyrycznym. Nie twierdzę bynajmniej, że artykuł *Jak jest zrobiony „Płaszcz" Gogola* odegrał znaczącą rolę w procesie nobilitacji groteski. W moim przekonaniu stanowi on jednak spektakularny przykład pewnego stylu myślenia o grotesce i satyrze prowadzącego do uprzywilejowania pierwszej i marginalizacji drugiej kategorii.

Problematyczny status groteski jako kategorii światopoglądowej

W efekcie stopniowej emancypacji groteski jej związek z satyrą znacznie się skomplikował. Uważana początkowo za służebną wobec satyry, awansowała do rangi kategorii względem niej opozycyjnej, a przy tym artystycznie bardziej wartościowej. O takiej reorientacji w postrzeganiu zależności między obu fenomenami zdecydowało z jednej strony rozumienie satyry narzucone przez jej klasyczną, bardzo wąską definicję, określającą tylko jedną z form zróżnicowanego w swoich przejawach zjawiska, z drugiej wyraźne nasilenie się tendencji groteskowych w literaturze i sztuce XX wieku. Upowszechnienie się estetyki groteski i jej nowe sfunkcjonalizowanie zaowocowały przekonaniem, iż stanowi ona szczególnie adekwatny sposób ekspresji kryzysu wartości doświadczanego przez człowieka współczesnego. W konsekwencji zaczęto przypisywać grotesce określony wymiar światopoglądowy, co z kolei wydatnie przyczyniło się do zaciemnienia charakteru jej związku z satyrą.

Kluczowym nieporozumieniem w kwestii zależności między satyrą i groteską są – jak już sygnalizowałam – próby rozgraniczenia obu zjawisk na płaszczyźnie światopoglądowej. O niefortunności tego rodzaju wysiłków decyduje przede wszystkim fakt, iż opierają się one na błędnym założeniu, że satyra i groteska są

fenomenami równorzędnymi. Tymczasem bez trudu można wskazać utwory, w których groteska jest nośnikiem intencji satyrycznej, a tym samym pozostaje niejako na usługach satyry. Oczywiście nie oznacza to bynajmniej, że służebność względem satyry stanowi o istocie groteski, jest ona bowiem kategorią estetyczną wielofunkcyjną, za pośrednictwem której manifestują się różnorodne wizje świata. Jej domena rozciąga się między funkcjonującą w sferze magii i mitu sztuką archaiczną a demaskującą absurdy rzeczywistości twórczością satyryczną, która w przewrotny sposób racjonalizuje świat. Takie właściwości groteski jak operowanie dysonansem i kontrastem, łączenie elementów heterogenicznych i ahierarchiczność decydują o jej funkcjonalności w wyrażaniu zarówno światopoglądu „naiwnego", pierwotnego, zacierającego granice między możliwym i niemożliwym, między pięknem i brzydotą, między powagą i śmiechem, jak i koncepcji rzeczywistości opartych na krytycznym wglądzie w jej strukturę, ukazujących świat jako obcy i groźny, jako nie dający się ogarnąć chaos. Z całą pewnością groteska nie jest nierozerwalnie związana z właściwym satyrze krytycyzmem, ale niewątpliwie stanowi bardzo skuteczny sposób jego artykulacji. Jako estetyka oparta na grze sprzecznościami doskonale nadaje się do prezentacji postaw polemicznych, często agresywnych i bezkompromisowych, także tych dalekich od jednoznacznych i klarownych rozwiązań, kwestionujących sensowność świata i ludzkiej egzystencji[28]. Chodzi o postawy, które zdaniem niektórych badaczy nie mieszczą się w ramach światopoglądu satyry z uwagi na abstrakcyjność przedmiotu i totalny charakter krytyki oraz brak pozytywnego punktu odniesienia dla krytykowanych zjawisk. Przekonanie to, ufundowane na wąskim rozumieniu satyry, przejawia się w dążeniu do wytyczenia granic między utworem groteskowym i utworem satyrycznym, które, jako siłą rzeczy skazane na niepowodzenie, wprowadza jedynie zamęt terminologiczny, przynosząc więcej szkody niż pożytku.

[28] Zob. E. Sidoruk, *Groteska w poezji Dwudziestolecia*, s. 35–37.

O niefunkcjonalności przeciwstawiania sobie satyry i groteski na płaszczyźnie światopoglądowej w sposób dobitny przekonują odczytania *Balu w Operze* Juliana Tuwima, postrzeganego zarówno jako satyra konkretna, jak i apokaliptyczna groteska. Z perspektywy prowadzanych tu rozważań na szczególną uwagę zasługuje interpretacja dokonana przez Leonarda Neugera, który poemat Tuwima określa „jako utwór satyryczny, ale na pozór; apokaliptyczny, choć niecałkowicie; groteskowy, ale mocno osadzony w realiach"[29]. Zdaniem badacza groteska apokaliptyczna niszczy tkankę satyryczną *Balu* „i *vice versa*: satyra niszczy obraz groteskowy"[30], co jest efektem zderzenia dwóch przeciwstawnych perspektyw. Jasno sprecyzowany punkt widzenia satyryka, zmierzającego do ujednoznacznienia opisywanego świata wchodzi tu w konflikt ze swoistą dla groteski niejednoznacznością wynikającą z wielości punktów widzenia. Według Neugera u podstaw satyry „leży bowiem przekonanie o krystalicznie «czystej» strukturze świata i o możliwym i koniecznym nad nią panowaniu (choćby zdroworozsądkowym)", powiązane z określonymi imperatywami moralnymi, a odwołujący się do nich poeta jest zawsze na zewnątrz zła, jest „kimś, kto zna i rozumie właściwy porządek świata, kto może sądzić"[31]. Natomiast groteska zasadza się na przekonaniu, iż „świat jest chaosem, którego poznać nie sposób, a więc niemożliwe jest transcendowanie «ja» poetyckiego czy też ogarnięcie struktury tego świata", a co za tym idzie „niemożliwe jest jakiekolwiek sądzenie czy akt sprawiedliwości boskiej"[32]. Ta różnica w sposobie postrzegania świata znajduje odbicie w strukturze tekstu – homofonicznej w satyrze, polifonicznej zaś w grotesce.

---

[29] L. Neuger, *Juliana Tuwima „De revolutionibus" (propozycje interpretacyjne „Balu w Operze")*, w: *Skamander 3. Studia o poezji Juliana Tuwima*, red. I. Opacki, Katowice 1982, s. 159.

[30] Tamże.

[31] Tamże.

[32] Tamże.

Niewątpliwie *Bal w Operze* jest utworem niejednoznacznym i to właśnie niejednoznaczność, związana z występowaniem w nim groteski jako dominanty estetycznej, odróżnia ten poemat od większości utworów satyrycznych Tuwima, zwłaszcza tych składających się na *Jarmark rymów*[33]. Trudno jednak zgodzić się z poglądem Neugera w kwestii relacji między satyrą i groteską, zarówno w przypadku *Balu*, jak i w wymiarze ogólnym. Szczególnie kontrowersyjna jest przywoływana już teza badacza o antagonistycznym charakterze zależności między satyrą i groteską, które jakoby w poemacie Tuwima wzajemnie się znoszą, skutkiem czego zawarta w utworze wizja okazuje się pełna napięć i konfliktów wewnętrznych. Dostrzeżone przez Neugera sprzeczności *Balu w Operze* są konsekwencją przyjętego założenia co do istoty satyry i groteski, które rozumie on (jak można wnosić ze sposobu posługiwania się obu terminami) jako kategorie quasi-gatunkowe[34], opozycyjne w wymiarze światopoglądowym ze względu na odmienność perspektyw, z jakich ukazywana jest w nich rzeczywistość. Z mojego

---

[33] Warto zauważyć, że Tuwimowska satyra nie jest zjawiskiem jednolitym i nie zawsze – o czym świadczą liczne wiersze satyryczne wchodzące w skład tomów poetyckich – charakteryzuje się ona, jak twierdzi Neuger, „jasno sprecyzowanym punktem widzenia poety, zmierzającego do jednoznacznego zniszczenia wskazanego *de nomie* (lub przynajmniej wyposażonego w nie budzące wątpliwości cechy społeczne lub polityczne) przeciwnika" [tamże].

[34] Mimo iż termin „groteska" bywa używany w znaczeniu kategorii gatunkowej, czy raczej – wedle określenie Włodzimierza Boleckiego – *quasi*-gatunkowej [zob. W. Bolecki, *Groteska, groteskowość*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, s. 345], nie odnotowuje go ani *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, ani *Słownik gatunków literackich* M. Bernackiego i M. Pawlus (Bielsko-Biała 2002). W tym ostatnim termin „groteska" pojawia się w części zatytułowanej *Słownik trudniejszych terminów* i zostaje wyjaśniony w następujący sposób: „utwór literacki, teatralny, filmowy, plastyczny lub muzyczny ukazujący rzeczywistość zdeformowaną, absurdalną, karykaturalnie przejaskrawioną; niejednolity, łączący elementy sprzeczne (komizm i tragizm, realizm i fantastykę itd.); także sytuacja, wydarzenie o takich cechach" [s. 649]. W *Słowniku terminów literackich* T. Kostkiewiczowej, M. Głowińskiego, A. Okopień-Sławińskiej i Janusza Sławińskiego (Wrocław 1988) groteska definiowana jest tylko jako rodzaj dekoracyjnego ornamentu oraz jako kategoria estetyczna.

punktu widzenia założenie to zasadza się na zbyt wąskim pojmowaniu obu zjawisk. Charakter redukcyjny ma zarówno szkicowo zarysowana przez Neugera koncepcja groteski, której wymiar światopoglądowy sprowadzony został do przekonania, iż „świat jest chaosem, którego poznać nie sposób", jak i ujęcie satyry, wpisujące się w ramy teorii „moralnej"[35]. Twierdzenie, iż satyryk zmierza do ujednoznacznienia opisywanego świata zarówno w kategoriach semantyczno-czasowo-przestrzennych, jak i pragmatycznych, wskazujących na realnie istniejące przedmioty, ludzi czy zdarzenia[36], jest prawdziwe tylko w ograniczonym zakresie. Trudno również uznać za ogólnie obowiązujące określenie satyryka jako kogoś, kto rozumie właściwy porządek świata i pozostaje zawsze na zewnątrz zła, co uprawnia go do bycia sędzią. Jak pokazywałam w poprzednich rozdziałach, postawa satyryczna nie wiąże się obligatoryjnie z jednoznaczną oceną rzeczywistości, ani też nie musi być ufundowana na przekonaniu satyryka o własnej nieskazitelności i nieomylności.

Przyjęte przeze mnie szerokie rozumienie satyry jako praktyki dyskursywnej pozwala wyeliminować szereg niejasności w kwestii jej powiązań z groteską postrzeganą jako kategoria estetyczna, przejawiająca się lokalnie lub też pełniąca funkcję całościowej dominanty konstrukcyjnej. Przy takim ujęciu zależność między obu kategoriami ma charakter funkcjonalny. Groteska, która może realizować się zarówno na poziomie dyskursu, jak i w sposobie modelowania świata, staje się estetycznym wykładnikiem konstytutywnej dla satyry postawy krytycznej. Z tej perspektywy problem granic między utworem satyrycznym i groteskowym nie istnieje, ponieważ określenia satyryczny i groteskowy odnoszą się do innych płaszczyzn tekstu. Pierwsze wskazuje na modalność tekstu, drugie na jego estetykę. Satyryczność i groteskowość ani się wzajemnie nie wykluczają, ani też nie są ze sobą nierozerwalnie związane, gdyż

---

[35] Zob. rozdz. *Satyra jako wyzwanie*, s. 75–76.

[36] L. Neuger, *Juliana Tuwima „De revolutionibus" (propozycje interpretacyjne „Balu w Operze")*, s. 159.

nie każdy utwór groteskowy będzie satyryczny i odwrotnie, nie każdy utwór satyryczny musi być groteskowy[37].

Poniższe uwagi mają charakter glosy do mojej wcześniejszej analizy zależności między satyrą i groteską w *Balu*, którą z dzisiejszej perspektywy uważam za nie do końca trafną[38]. Zainspirowana przywołaną już propozycją Neugera, a także interpretacjami Anny Węgrzyniakowej i Tomasza Stępnia, opartymi na gruntownych analizach wielokodowej struktury poematu, ukazujących go jako tekst wyrastający z twórczości satyrycznej i kabaretowej Tuwima[39], próbowałam wykazać, że *Bal* jest utworem, który przekracza granice satyry rozumianej jako kategoria gatunkowa. Założyłam wówczas, że groteska, uzyskując status dominanty konstrukcyjnej, staje się również kategorią światopoglądową i rozsadza satyrę niejako od środka. Określając to zjawisko jako przerastanie poematu satyrycznego w apokaliptyczną groteskę, łączyłam ów proces z brakiem jednoznaczności, wynikającym z poszerzenia adresu krytycznego ataku, którego obiekt nabiera cech abstrakcyjnych oraz z wielością punktów widzenia, z jakiej obiekt ten jest ukazywany. Obecnie uważam, że formuła „przerastanie satyry w groteskę" jest niefortunna, opiera się bowiem na błędnych założeniach co do istoty satyry, a przy tym podszyta jest przekonaniem o artystycznej „gorszo-

[37] Np. zasadniczo nacechowania satyrycznego pozbawiona jest groteska będąca dominantą estetyczną poezji Bolesława Leśmiana. Wyjątek stanowi – na co zwrócił uwagę Michał Głowiński – wiersz *Pejzaż współczesny* [zob. M. Głowiński, *Jak ustalić w niebycie – byt ekonomiczny. O „Pejzażu współczesnym Bolesława Leśmiana*, w: tegoż, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998, s. 328]. Generalnie niesatyryczny charakter ma również groteska sfunkcjonalizowana jako sposób mówienia o śmierci w poezji Juliana Tuwima [zob. E. Sidoruk, *Groteska w poezji Dwudziestolecia*, s. 199–216]. W opisie utworów, w których groteska służy mówieniu o śmierci, użyteczna wydaje się kategoria „czarnego humoru" [zob. T. Bocheński, *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza. Lata trzydzieste*, Kraków 2005, s. 7–24].

[38] E. Sidoruk, *Groteska w poezji Dwudziestolecia*, s. 189–199.

[39] A. Węgrzyniakowa, *Dialektyka organizacji językowej tekstu w twórczości Tuwima*, Katowice 1987; T. Stępień, *Kręgi „Balu w Operze"*, w: tenże, *Kabaret Juliana Tuwima*, Katowice 1989.

ści" satyry. Przekonaniem tyleż rozpowszechnionym, co niesłusznym, o czym *Bal w Operze*, będący utworem satyrycznym o niekwestionowanych walorach artystycznych, świadczy w sposób szczególnie dobitny[40].

W kontekście przyjętej przeze mnie w niniejszej pracy koncepcji satyry *Bal w Operze* Tuwima jest utworem satyrycznym, wyzyskującym krytyczny potencjał groteski rozumianej jako kategoria estetyczna. Groteska bynajmniej nie niszczy satyrycznej tkanki poematu, lecz wzmacnia ją i, by tak rzec, uelastycznia. Obejmując wszystkie płaszczyzny tekstu, tj. warstwę językową, świat przedstawiony, a także poziom kompozycji, wzmaga bowiem siłę satyrycznego ataku, a jednocześnie poszerza jego adres, nadając krytykowanemu obiektowi cechy uniwersalne. Groteskowe obrazy w połączeniu z tworzącymi ramę kompozycyjną *Balu* cytatami z *Objawienia św. Jana* sprawiają, że ukazana w poemacie rzeczywistość ulega stopniowo odrealnieniu, a poemat nabiera cech profetycznej wizji, obrazującej katastrofę o rozmiarach kosmicznych. Podmiot mówiący, który początkowo jawi się jako szyderczy obserwator usytuowany w quasi-realnym czasie i przestrzeni, z perspektywy całości okazuje się odwołującym się do sprawiedliwości boskiej prorokiem, przepowiadającym koniec świata i nadejście dnia Sądu Ostatecznego. Prorok to jednak szczególny, bo głosi on swoją prawdę w poetyce kabaretowo-rewiowej, należącej do szerokiego repertuaru środków ekspresji satyrycznej. Obie role, szyderczego obserwatora konkretnej rzeczywistości i biblijnego proroka wieszczącego zagładę całego świata, nie wchodzą ze sobą w konflikt, lecz są wariantami postawy satyryka[41], które w poemacie Tuwima realizują się równocześnie. Innymi słowy, satyryk nie zmienia się

[40] Za arcydzieło uznał *Bal w Operze* m.in. Czesław Miłosz w swojej *Przedmowie* poematu [zob. Cz. Miłosza, *Przedmowa* do J. Tuwim, *Bal w Operze*, Kraków 1999].

[41] Według Stanisława Grzeszczuka krytyczny aspekt satyry realizuje się właśnie poprzez role szyderczego obserwatora lub biblijnego proroka, zaś jej „charakter dydaktyczny, nauczający, czy wreszcie moralizatorski" przejawia się w roli wychowawcy [S. Grzeszczuk, *O „Satyrach" Krzysztofa Opalińskiego. Próba syntezy*, Wrocław 1961, s. 208].

tu w proroka, a jedynie przywdziewa jego kostium. W efekcie *Bal* można czytać zarówno jako satyrę konkretną, odnoszącą się do rzeczywistości Polski sanacyjnej[42], jak i satyrę abstrakcyjną, w której przedmiotem krytyki jest świat władzy i pieniądza, ukazywany w perspektywie metafizycznej jako opanowany przez siły szatańskie. Niejednoznaczność obiektu ani pozycja podmiotu mówiącego, który z punktu widzenia obserwatora usytuowanego wewnątrz świata przedstawionego postrzega otaczającą go rzeczywistość jako nie dający się ogarnąć chaos, nie kolidują z satyrycznością poematu. Niezależnie bowiem od tego, jak ów obiekt zostanie dookreślony, stosunek podmiotu do niego, niezmiennie nacechowany jest krytycyzmem, ewokowanym przez groteskę, będącą dominantą estetyczną utworu.

Z uwagi na wielofunkcyjność groteski, za pośrednictwem której manifestować się mogą – jak już wspominałam – skrajnie odmienne wizje świata[43], traktowanie jej jako kategorii światopoglądowej prowadzi do jałowych sporów interpretacyjnych, o czym dowodnie świadczy polemika Edwarda Kasperskiego ze Stanisławem Burkotem, który ustosunkowując się do rozpoznań krytyków posługujących się kategorią groteski na określenie konstrukcji funkcjonujących w dramatach Różewicza[44], stwierdził:

> Jeśli za podstawę struktury groteskowej przyjąć powiązanie ze sobą elementów lub cząstek heterogenicznych, które wzajemnie się objaśniają, odkrywając absurdalność rzeczywistości, to utwory Różewicza

[42] S. Barańczak, *Zemsta na słowie (Julian Tuwim: „Bal w Operze")*, w: tegoż, *Tablica z Macondo*, Londyn 1990.

[43] Wskazuje na to Włodzimierz Bolecki, charakteryzując funkcję groteski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego. Zob. W. Bolecki, *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i Dwudziestolecie Międzywojenne*, w: tegoż, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, s. 149–153. Rozpoznania Boleckiego przedstawiam w syntetycznym skrócie w rozdz. *Satyra jako wyzwanie* [s. 16–17].

[44] S. Burkot, *Tadeusz Różewicz*, Warszawa 1987, s. 103. Burkot odsyła w tym miejscu do książki S. Gębali, *Teatr Różewicza*, Wrocław 1978. O grotesce w dramatach Różewicza Gębala pisze również w książce *Wśród szyderców i gdzie indziej*, Katowice 1981.

> nie są groteskowe. Rzeczywistość nie podlega u niego takim ocenom – jest jaka jest. Absurdalna wizja świata okazuje się właściwością kultury, konwencji społecznych, a nawet psychiki ludzkiej. Pasje demaskatorskie realizują się bardziej w postawie satyryka. Groteskę jako postawę światopoglądową uznać trzeba za zasadniczo obcą Różewiczowi. Cechuje go, jeśli chodzi o stosunek do świata, pasja poznawcza i bezwzględna, posunięta aż do okrucieństwa potrzeba demaskowania wszelkich kłamstw, rozbijania skostnień świadomości zbiorowej. Ta pasja spowodowała zapewne, że dramat *Spaghetti i miecz* stracił na znaczeniu wraz z przeobrażeniem się struktur społecznych. Był aktualny w latach sześćdziesiątych, ale jego doraźność ograniczyła możliwości interpretacji bardziej uniwersalnych. Choć spokrewniony w sensie ideowym z *Kartoteką*, to jednak nie ujawnia właściwych jej wielu płaszczyzn znaczeniowych. Warto także dodać, że utwory Różewicza wykazują, mimo wszystkich różnic, pewną tożsamość. Jego ironia, przejawiająca się w wielu postaciach, zwrócona jest ku tym przestrzeniom ludzkiej egzystencji, nad którymi swą władzę rozciąga tragizm[45].

Uznając kategorię groteski za nietrafną w odniesieniu do utworów dramatycznych autora *Kartoteki*, Burkot powołał się na autorytet samego pisarza, który w rozmowie z Krystyną Nastulanką stwierdził, że jego utwory dramatyczne „nie mają nic wspólnego z groteską", dodając: „Groteskę uważam za ułatwienie. – A siebie za realistę, co zresztą wielokrotnie podkreślam w *Akcie przerywanym...*"[46]. Wypowiedź ta posłużyła również Edwardowi Kasperskiemu za punkt wyjścia rozważań na temat miejsca groteski w całej twórczości Różewicza. Autorski komentarz, jak zauważa badacz, „spowodował niemało zamieszania" w jej odbiorze, a przyczynił się do tego niewątpliwie fakt, że pisarz nie wyjaśniając, co pod pojęciem groteski rozumie, nadał temu terminowi „zabarwienie ujemne, deprecjonujące" i przeciwstawił je wyraźnie terminowi

---

[45] S. Burkot, *Tadeusz Różewicz* [podkr. autora].

[46] *Dużo czystego powietrza. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Krystyna Nastulanka*, w: S. Burkot, *Tadeusz Różewicz*, s. 180 (pierwodruk: „Polityka" 1965, nr 17, s. 1 i 7).

„realizm"[47]. Zdaniem Kasperskiego takie ujęcie relacji między groteską a realizmem, świadczy o tym, że Różewicz nie widział „możliwości zmediatyzowania tych kategorii, istnienia zjawisk pośrednich i pogranicznych w typie «groteski realistycznej» bądź «realizmu groteskowego»" [s. 141]. Ściślej, nie zwerbalizował takiej możliwości w autokomentarzach do swojej twórczości, ponieważ jego praktyka poetycka i dramatyczna sytuuje się w takim właśnie pogranicznym obszarze. Nawiązując do propozycji Marty Piwińskiej, która zaliczyła Różewicza do twórców reprezentujący nurt tzw. literatury szyderczej[48], Kasperski krytycznie odnosi się do samego terminu i za bardziej odpowiednie uznaje określenie nurt parodystyczno-groteskowy. Zdaniem badacza Różewicz, wpisując się w ten nurt – współtworzony między innymi przez Irzykowskiego, Witkacego, Schulza, Gombrowicza i Mrożka – uosabia jego wariant „szczególnie bliski postmodernizmowi" [s. 143]. Proponując spojrzenie na kwestię groteski z takiego właśnie punktu widzenia, Kasperski zastrzega, że nie chodzi „o to, by rozwiązania Różewicza utożsamiać z tym, co już znane – dajmy na to, z którymś typów groteski opisanym przez Kaysera czy Bachtina [...] – lecz by odnaleźć formułę, która do jego ze wszech miar oryginalnej twórczości przylega najbardziej" [s. 143]. W gruncie rzeczy jednak, przyjmując, że „[g]roteska – w szerokim, twórczym, światopoglądowym i odnowicielskim rozumieniu – jest estetyką i poetyką z m i a n y e p o k" [s. 145] i dowodząc, że „właściwym określeniem dramatyczno-teatralnej poetyki Różewicza nie jest «realizm poetycki», lecz «realizm groteskowy»" [s. 146], badacz pozostaje pod silnym wpływem koncepcji Bachtinowskiej.

Nie przeczę, że analiza Różewiczowskiej poetyki przy użyciu przejętej od Bachtina kategorii realizmu groteskowego jest prze-

---

[47] E. Kasperski, *Różewicz, groteska i... postmodernizm*, w: E. Czaplejewicz, E. Kasperski, *Literatura i różnorodność. Kresy i pogranicza*, Warszawa 1996, s. 141–142. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście głównym.

[48] M. Piwińska, *Legenda romantyczna i szydercy*, Warszawa 1972, rozdz. *Różewicza awangarda i tradycja*, s. 373–403.

konująca i prowadzi do trafnych wniosków odnoszących się do funkcji, jakie estetyka groteski pełni w twórczości autora *Kartoteki*. Polemizując z Piwińską, która przeciwstawiła grotesce kategorię absurdu i pominęła deklarowany przez pisarza realizm, Kasperski zauważa, że „[k]urtyna z napisem «teatr absurdu» zasłoniła odrębność i oryginalność Różewicza" [s. 143]. Efektem „podpięcia" go „pod renomowane nazwiska E. Ionesco i S. Becketta" było bowiem:

> swoiste „zegzystencjalizowanie" dramaturgii i teatru Różewicza. Nałożono nań w odbiorze doktrynersko-moralizatorski filtr egzystencjalizmu. Przypisano jego sztukom rezonersko-cierpiętniczy negatywizm, nihilizm, eschatologię rozkładu, śmierci i unicestwienia. Różewicz, niestrudzony tropiciel i demaskator metafizyki we wszelkich jej przejawach, zmienił się w tej wykładni w jej głównego orędownika i propagatora [s. 143–144 – podkr. autora].

Zdaniem Kasperskiego z celnej obserwacji, iż Różewicz ukazuje życie „w jego ambiwalencji, dwuznaczności, chaosie, jako ślepopłodne"[49], Piwińska nie wyprowadziła nasuwających się w związku z tym „wniosków dotyczących artystycznego i światopoglądowego statusu jego utworów", ponieważ nie zauważyła w wymienionych przez siebie „właściwościach groteskowej wizji świata, przeciwnej zarówno harmonii i składności, jak i postawie ferowania «sądów nad», «potępiania» i widzenia «w perspektywach ostatecznych»" [s. 144]. Przede wszystkim nie dostrzegła „wszechobecnej u Różewicza groteski w dziedzinie środków artystycznych i typowo groteskowego posługiwania się nimi przez dramatopisarza", a co za tym idzie potencjału tej estetyki – pozwalającej na wyeliminowanie „postawy wyższościowej, «bycia ponad» i od tonu nieodwołalnie wyrokującej kategoryczności" [tamże] – jako sposobu ukazywania przez pisarza rzeczywistości we wskazanych przez nią samą wymiarach. W ujęciu Kasperskiego specyficzny charakter Różewiczowskiej groteski zadecydował o tym, że pozostawał on

[49] Tamże, s. 426.

„poza zasięgiem moralizmu zarówno w jego postaci rodzimej [...], jak też w postaci egzystencjalistycznej, kosmopolitycznej" [tamże]. Co istotne, w latach sześćdziesiątych, wykorzystując typowo groteskowe środki, pisarz zwracał się „przeciwko homogenicznej w tej epoce w literaturze i w świadomości kulturalnej ideologii nowoczesności" i był jednym z pierwszych twórców, którzy „drogą krytycznych przemyśleń i zbierania doświadczeń, przeczuli i uświadomili sobie zmierzch" szeroko rozumianego modernizmu (w znaczeniu, jakie termin ten uzyskał w kontekście dyskusji nad postmodernizmem) [tamże].

Odwołując się do Bachtinowskiej koncepcji groteski, Kasperski zauważa, że w twórczości Różewicza „elementy optymistycznego komizmu groteskowego są obecne nieprzerwanie", przyznaje jednak, iż „przebłyskują zwykle w postaci jakby przygaszonej, cząstkowej, w ograniczeniu", a komizm ten jest tonowany przez:

> zjadliwy krytycyzm, dyskursywność, zintelektualizowanie, przeniesienie na poziom metarefleksji. Ogranicza go negatywizm i pewien doktrynalizm, pierwiastki indywidualizmu, metafizyki i moralizatorstwa. Właściwy realistycznej grotesce czynnik afirmacji życia wydaje się u Różewicza osłabiony, pozbawiony rozmachu i swobody. Tłumią go echa wojennego katastrofizmu oraz apokaliptyczna wyobraźnia. Jego śmiech, nieodzowny komponent postawy parodystyczno-groteskowej, raczej unicestwia niż wyzwala. Nie mieści się w tradycjach kultury plebejskiej i karnawałowej. Śmiech ten różnicuje, wyodrębnia, czasem potępia. Stawia wtedy śmiejącego się poza i ponad obiektem śmiechu [s. 152].

Wpływ koncepcji Bachtina na sposób postrzegania przez Kasperskiego twórczości Różewicza uwidacznia się zarówno w analizie charakteru i funkcji groteski, jak i jej relacji z satyrą. Stanowisko badacza w tej kwestii, polemiczne wobec ujęcia Burkota, który przypisał pisarzowi postawę satyryka, wynika ze zbyt wąskiego rozumienia satyry. Wskazując „hiperbolizację pierwiastka negatywnego" jako cechę wspólną obu zjawisk, Kasperski stwierdza, że realizuje się ona w przypadku każdego z nich inaczej i pełni inne

funkcje. W grotesce hiperbolizacja przejawia się przez deformację rzeczywistości, w satyrze natomiast w sądach wartościujących. Satyra zazwyczaj (chociaż nie zawsze) „podporządkowuje się dydaktyce", a także „przybiera charakter rodzajowy, ograniczony", groteska z zasady wykracza poza ramy obrazka rodzajowego i jest „koncepcją estetyczną całościową i samodzielną, wolną od zobowiązań utylitarnych". W przypadku groteski ładunek znaczeniowy, przekazywany immanentnie, wyraża się w różnorodności, niezborności, przemieszaniu elementów składowych, a kształtuje się „w dialogu, polemice, zderzaniu znaczeń, w aurze gry, zabawy, śmiechu", oscylując między sensem i nonsensem [s. 153]. W przeciwieństwie do groteski, którą zarówno w wymiarze formalnym, jaki i aksjologicznym, znamionuje swoboda twórcza oraz odstępstwo od reguł, satyra:

> reaguje zazwyczaj na naruszenie jakiegoś znaczącego porządku wartości i domaga się (niekoniecznie wprost) jego przywrócenia i potwierdzenia. Logika artystyczna satyry jest logiką negacji negacji – głównie w sferze a k s j o l o g i c z n e j. Groteska natomiast jest n e g a c j ą o n t o l o g i c z n ą zastanego porządku [s. 154 – podkr. autora].

Kasperski nie kwestionuje tego, że elementy tak rozumianej satyry występują w utworach Różewicza i celnie zauważa, iż „pasje demaskatorskie" pisarza nie są jej wystarczającym wyróżnikiem. Przyznaje również, że groteska i satyra przenikają się w jego twórczości wzajemnie. Zarazem jednak w sposób znamienny problematyzuje kwestię obecności żywiołu satyrycznego u twórcy tej miary, co autor *Kartoteki*:

> Do uprawiania satyry niezbędne jest pewnego rodzaju uprawnienie, pełnomocnictwo, tytuł do tego, by „demaskować", „piętnować", „pouczać". Zawsze przecież można zwrócić się do satyryka z apelem, by – zamiast demaskować, piętnować i pouczać innych – zajął się samym sobą, ewentualnie swymi najbliższymi. Inaczej mówiąc, postawa satyryka zakłada zazwyczaj w tym czy innym stopniu, iż pozytywnie wyróżnia się on od tych, których czyni obiektem satyry, przeciwko

> którym zwraca swoje pióro. Uznaje się on (niekoniecznie świadomie, rozmyślnie) za lepszego i wyższego od innych. Dokonuje tym samym postawienia się „poza" i „ponad", czyli aktu dyskryminacji. Przyznaje sobie uprawnienia sędziego i cenzora w sytuacji, w której formalnie nikt o to do niego się nie zwraca. Tę ambarasującą uzurpację satyryk usprawiedliwia zwykle altruizmem, tym, że troszczy się o dobro ogółu, nie własne. Przywołuje jakiś utrwalony i wspólny system wartości, który – w tym, co stanowi przedmiot i cel satyry – został spostponowany. W nim też znajduje zazwyczaj uprawnienie dla satyry. I oczywiście dla siebie samego [s. 155].

Powyższy fragment, z którego wyimki cytowałam już w pierwszym rozdziale, przywołując uwagi Kasperskiego na temat postawy satyrycznej jako symptomatyczny przykład dostrzeżonej przez Tomasza Stępnia tendencji do kojarzenia satyry z artystyczną „gorszością", wskazuje na kolejną przyczynę marginalizacji tej kategorii w analizie polskiej literatury współczesnej. Uprzywilejowania groteski w praktyce interpretacyjnej zorientowanej na twórczość pisarzy uznawanych za wybitnych pozostaje, jak sądzę, w ścisłym związku z ahistorycznym i anachronicznym rozumieniem satyry. O ile rozważania Kasperskiego na temat groteski mają oparcie w jej XX-wiecznych koncepcjach, o tyle jego spostrzeżenia dotyczące satyry – wypowiadane tonem apodyktycznym, w znikomym stopniu zniuansowane przez łagodzące ten ton przysłówki „zazwyczaj" i „zwykle" – zawieszone są w teoretycznej próżni. Brak dostatecznego namysłu nad fenomenem satyry, skutkuje tym, że polemizując z Burkotem i kwestionując logikę jego argumentacji, badacz stwarza sztuczny problem:

> Rzecz w tym, iż pisarstwo Różewicza «opiewa» rozkład i zanik wszelkich systemów wartości. [...] Rodzi się zatem pytanie, w czyim imieniu, z tytułu jakich uprawnień, w imię jakich wartości występuje w utworach Różewicza satyryk? Czy satyra – o ile towarzyszy jej niezmiennie ton moralizujący – nie zdradza pęknięcia w jego postawie twórczej? I czy parawan «niekonsekwencji», przyznajmy, jakże wygodny dla zakrywania pęknięć, jest nim także dla fałszu?

Ten sformułowany w formie pytań, oparty na dość pokrętnej logice, zarzut pod adresem Różewicza uważam – co już sygnalizowałam – za nietrafny. Nie rozumiem, dlaczego obecność satyry miałaby zdradzać „pęknięcie w jego postawie twórczej" i trącić „fałszem". Sugerując, że jako satyryk pisarz zaprzecza sam sobie i podważa diagnozy odnoszące się do kondycji współczesnego świata, Kasperski zdaje się zapominać o tym, że jednym z wyróżników satyry jest – wedle jego własnego określenia – „hiperbolizacja pierwiastka negatywnego". W moim przekonaniu diagnozy stawiane przez Różewicza nie kolidują z postawą satyryka, lecz są wyrazistym przejawem krytycznego stosunku do rzeczywistości, który determinuje jego poetykę.

Polemika Kasperskiego z Burkotem utwierdziła mnie w przekonaniu, że postrzeganie groteski i satyry jako kategorii przeciwstawnych na płaszczyźnie światopoglądowej zasadza się na uproszczeniach i generuje jedynie nieporozumienia. Nie ulega moim zdaniem kwestii, że groteska jest wyraźną dominantą estetyczną wielu utworów Różewicza, za wysoce problematyczne uważam jednak posługiwanie się w jej interpretacji groteską rozumianą jako kategoria światopoglądowa. Z mojego punktu widzenia estetyka groteski jest jednym ze środków wyrazu, za pośrednictwem których przejawia się stale obecny w twórczości Różewicza żywioł satyryczny, decydujący również – co postaram się wykazać w kolejnym rozdziale – o kształcie jego poezji.

Wzajemne powiązania między satyrą a groteską, rozumianą jako kategoria estetyczna, obnażają ograniczenia koncepcji satyry wpisujących się w ramy teorii „moralnej", ufundowanej na przekonaniu, że satyryk nie mając wątpliwości w kwestii własnej postawy moralnej, zakłada istnienie klarownych standardów i wyraźnych granic, stanowiących podstawę dla krytycznej oceny tych, którzy je naruszają. Groteska, ze względu na swój ogromny potencjał polemiczny, jest niezwykle funkcjonalnym nośnikiem intencji satyrycznej, generującym wieloznaczność. Stając się dominantą kompozycyjną utworu, a w konsekwencji sposobem modelowania

rzeczywistości, nadaje mu zazwyczaj uniwersalny sens, nawet jeśli – jak w przypadku *Balu w Operze* Tuwima – utwór ten jest wyraźnie osadzony w historycznym konkrecie. Polemiczny charakter groteski czyni z niej również instrument umożliwiający satyrykowi dystansowanie się wobec siebie samego, o czym dowodnie świadczą analizowane w poprzednim rozdziale utwory Gombrowicza i Mrożka. Na swój sposób wskazuje na ten aspekt groteski pierwszy z wymienionych pisarzy w komentarzu do *Ferdydurke*:

> Przypominam sobie doskonale, że na tych pierwszych stronach *Ferdydurke* moje ambicje nie sięgały poza dowcipną satyrę, która by mnie wywyższyła ponad wrogów.
>
> Ale wkrótce utwór tak gwałtownie mi się roztańczył, tak zaczął ponosić w stronę najbardziej zwariowanej groteski, że musiałem przerobić cały początek nadając mu to samo groteskowe nasilenie. I poczułem, że *Ferdydurke* wymyka mi się, nie chce służyć, zaczyna żyć własnym życiem, rządzić się własnymi prawami, i zamiast godzić w moich wrogów, wiedzie mnie ku czemuś innemu.
>
> Och, wie pan, mogę nie bez przyjemności powiedzieć majestatycznym moim kolegom po piórze, co to piszą dla Ludzkości i w imię Ludzkości, że nie napisałem jednego słowa w innych celach, jak najściślej egoistyczne; ale zawsze utwór mnie zdradzał i odrywał się ode mnie.
>
> Tak też stało się z *Ferdydurke*.
>
> Ale... co się stało?[50]

Wyjaśniając, jak doszło do tego, że „utwór poczęty z osobistych zadrażnień doprowadził" go „do sprawy tak uniwersalnej, jak dramat formy ludzkiej, jak to bolesne zmaganie się człowieka z własną formą (co znaczy: z jego sposobem bycia, czucia, myślenia, mówienia, działania, z jego kulturą, ideami, ideologią, hasłami, wiarą... ze wszystkim, w czym się on objawia)", Gombrowicz uwydatnia „defensywny" aspekt *Ferdydurke*, która miała być „obroną" jego osobowości[51]. Zarazem jednak przyznaje, że nie bardzo wiedział, czego

50 W. Gombrowicz, *Testament*, Warszawa 1990, s. 24.

51 Tamże, s. 24–25.

tak naprawdę ma bronić, ponieważ był kimś nieokreślonym, a w relacjach z innymi ludźmi zachowywał się niczym kameleon, prezentując się zależnie od okoliczności jako „mądry, głupi, prostak, wyrafinowany, milczek, *causeur*, niższy, wyższy, płytki lub głęboki, [...], lotny, ociężały, ważny, żaden, wstydliwy, bezwstydny, śmiały lub nieśmiały, cyniczny albo szlachetny..."[52]. Ta nieokreśloność sprawiała, że był kimś, kto w zasadzie nie powinien „pretendować do satyry, krytyki, do wyższości i pewności siebie, do rozprawy z wrogami"[53].

Przywołuję powyższe słowa z pełną świadomością, że mogłyby one posłużyć jako argument „przeciw" zaproponowanej przeze mnie koncepcji satyry, potwierdzający trafność takiego jej ujęcia, jakie przedstawił Edward Kasperski, a zarazem jako argument „za" przeciwstawianiem groteski i satyry na płaszczyźnie światopoglądowej. Uważam jednak, że w swoim komentarzu do *Ferdydurke* Gombrowicz nie tylko celnie opisuje semantyczne konsekwencje wykorzystania groteski jako nośnika intencji krytycznej, ale też przewrotnie podważa tradycyjne wyobrażenia na temat satyryka. Podając w wątpliwość swoje prawo do uprawiania satyry, dowodzi, że uprawnia go do tego autokrytycyzm.

Proponowane przeze mnie ujęcie relacji między satyrą i groteską – rozumianymi jako, odpowiednio, praktyka dyskursywna i kategoria estetyczna – pozwala, jak sądzę, rozstrzygnąć dylemat wynikający z porównywania obu zjawisk na płaszczyźnie światopoglądowej. Jak zauważa Tomasz Stępień, jedną z trzech perspektyw, z których oceniane bywa w satyrze „tu i teraz" jest, obok mitu „złotego wieku" i mitu „świetlanej przyszłości", przekonanie o absurdzie historii i ludzkiej egzystencji, dominujące w literaturze sowizdrzalskiej, a zwłaszcza w kulturze XX wieku[54]. Taki światopogląd, z założenia wykluczający możliwość jedno-

[52] Tamże, s. 25.

[53] Tamże.

[54] T. Stępień, *„Satyra jaka jest każdy widzi?"*, s. 79.

znacznego osądu zjawisk, w odczuciu wielu badaczy nie mieści się w ramach satyry, o czym świadczyć może nawiasowa uwaga Stępnia, iż perspektywa ta „decyduje właściwie o przekraczaniu granic satyry”[55]. Decyduje zapewne dlatego, że artykulacji doświadczenia absurdu służy najczęściej groteska, obnażająca uzurpacje rozumu i polemiczna wobec wizji świata zakładających istnienie nadrzędnej instancji gwarantującej jego sensowność. Moim zdaniem utwory wyzyskujące estetykę groteski jako środek artykulacji przekonania, iż u podstaw ludzkiej egzystencji leżą nieusuwalne sprzeczności, a sens świata pozostaje dla człowieka nieuchwytny, mieszczą się w obszarze szeroko rozumianej satyry, są bowiem przejawem konsekwentnego krytycyzmu, docierającego by tak rzec do fundamentów świata.

[55] Tamże.

Rozdział VI

Satyra i granice literatury. Przypadek Tadeusza Różewicza

Z dzisiejszej perspektywy widać wyraźnie, że Tadeusz Różewicz, który debiutował jako autor tomu satyr *W łyżce zupy*, od satyry właściwie nigdy nie odszedł[1]. Konstytutywny dla postawy satyryka krytycyzm przenika jego twórczość dogłębnie i manifestuje się na całym jej obszarze. Poezja nie stanowi tu wyjątku, chociaż we wczesnych tomach satyryczność przejawia się w sposób mniej ewidentny niż w ostatnich. Ukrywa się w metaforze, w poszczególnych obrazach, rzadziej jest dominantą utworu. Niemniej we wszystkich zbiorach poetyckich Różewicza znajdują się wiersze dające się określić jako satyryczne, nie w sensie *quasi*-gatunkowym (satyry na coś), ale w znaczeniu utworów, w których manifestuje się krytyczny stosunek do świata. Najczęściej postawa ta przejawia się poprzez subtelną ironię. Czasem jest ona łagodna, jak na przykład w *Liście do ludożerców*, w którym napomnienie realizuje się w formie grzecznej prośby o życzliwość dla innych ludzi i o pohamowanie agresji i egoizmu:

> Kochani ludożercy
> nie patrzcie wilkiem
> na człowieka
> który pyta o wolne miejsce
> w przedziale kolejowym

[1] Zob.: A. Tchórzewski, *Pyskaty Orfeusz. Za co (rzeczywiście) kochamy Różewicza?*, „Poezja" 1982, nr 5/6, s. 12.

[...]
Kochani ludożercy
poczekajcie chwilę
nie depczcie słabszych
nie zgrzytajcie zębami

[...]
Kochani ludożercy
nie wykupujcie wszystkich
świec sznurowadeł makaronu
Nie mówcie odwróceni tyłem:
ja mnie mój moje
mój żołądek mój włos
mój odcisk moje spodnie
moja żona moje dzieci
moje zdanie

Kochani ludożercy
nie zjadajmy siebie Dobrze
bo nie zmartwychwstaniemy
Naprawdę[2]

Innym razem zostaje wzmocniona przez sarkazm, jak chociażby w wierszu *Nowy człowiek*:

Nowy człowiek
to ten tam
tak to ta
rura kanalizacyjna
przepuszcza przez siebie
wszystko[3]

Groteskowe porównanie, na którym zasadza się cały wiersz, ewokuje sarkazm i nadaje wyrażeniu „nowy człowiek" wydźwięk ironiczny. Ironia i sarkazm dopełniają się tu wzajemnie, co sprawia, że satyryczność uwidacznia się dość wyraźnie. Podobnie jest w przypadku, gdy krytycyzm wyraża się poprzez drwinę. Dosko-

---

[2] T. Różewicz, *List do ludożerców*, w: tegoż, *Poezja*, t. 1, Kraków 1988, s. 433–434.

[3] T. Różewicz, *Nowy człowiek*, w: tegoż, *Poezja*, t. 1, s. 483.

nałym tego przykładem jest wiersz *Ślepa kiszka*, w którym Różewicz, wykorzystując grę słów, w lapidarny sposób dystansuje się do poezji hołdującej idei „czystej formy”:

Metafizyka skonała
powiedział Witkacy
i odszedł
w nic

optymiści
którzy go przetrwali
biegają z formą
z foremką
do robienia wierszy
z piasku

oni wesołe wyrostki
robaczkowe
ślepej kiszki
Europy[4]

W sposób mniej ewidentny satyryczność przejawia się w utworach, w których środkiem jej wyrazu jest niewzmocniony ironią sarkazm. Analizowany przeze mnie w rozdziale trzecim wiersz *Przyszli żeby zobaczyć poetę* wydaje się w tym względzie przykładem znamiennym[5]. Słyszalny w zakończeniu utworu sarkastyczny ton, który w efekcie wielokrotnego powtórzenia partykuły „byle” stopniowo się nasila, nie jest tu tak kąśliwy jak w wierszu *Nowy człowiek*, a nieobecność ironii sprawia, iż ciąży on w stronę patosu:

widzę byle jakie działanie
przed byle jakim myśleniem

byle jaki Gustaw
przemienia się
w byle jakiego Konrada

byle jaki felietonista
w byle jakiego moralistę

---

[4] T. Różewicz, *Ślepa kiszka*, w: tegoż, *Poezja*, t. 2, Kraków 1988, s. 28.

[5] Zob. rozdział *Miejsce ironii w dyskursie satyrycznym*, s. 148–149.

słyszę
jak byle kto mówi byle co
do byle kogo

byle jakość ogrania masy i elity

ale to dopiero początek[6]

W szczególny sposób satyryczność dochodzi do głosu w wierszach o rozmiarach poematów, takich jak: *Et in Arcadia ego*, *Spadanie* czy *Non-stop-shows*, w których Różewicz wyzyskuje satyryczny potencjał kolażu tekstowego[7]. Krytyczna diagnoza stawiana kulturze i cywilizacji, wskazująca na zanik wszelkich hierarchii, wyłania się z formy kwestionującej – jak to ujmuje Tomasz Kunz, definiując „strategie negatywne" stosowane przez Różewicza – zarówno „standardowe językowe kryteria literackości", jak i „tradycyjne reguły i konwencje komunikacyjne"[8].

Odwołując się do rozróżnień poczynionych przez samego poetę, według którego „satyryk musi spoglądać z zewnątrz", natomiast „liryk musi być w środku siebie i innych, bo czym innym jest opisywanie wnętrza, a czym innym opisywanie działań i gestów"[9], można powiedzieć, że właściwe satyrykowi „spoglądanie z zewnątrz" zostało przez Różewicza-liryka uwewnętrznione. Zjawiska dostrzeżone krytycznym okiem satyryka ukazuje on niejako od środka, z punktu widzenia zanurzonego w nich bohatera. Nakładanie się obu tych perspektyw widoczne jest zwłaszcza we wspomnianych już wierszach-poematach. To właśnie one są

---

[6] T. Różewicz,*Przyszli żeby zobaczyć poetę*, w: tegoż, *Poezja*, t. 2, s. 428.

[7] Zob. T. Dąbrowski, *Cytat i kolaż (O Różewiczowskiej poetyce fragmentu)*, „Kresy" 2004, nr 1/2. Zob. też interesujące rozważania Piotra Michałowskiego na temat opozycji między formą krótką i obszerną w poezji Różewicza [P. Michałowski, *Między aforyzmem a kolażem*, w: *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków 2007].

[8] T. Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków 2005, s. 15.

[9] *Poeta po końcu świata.* Z Tadeuszem Różewiczem rozmawiają J. Kiernicka i S. Bereś, „Odra" 2000, nr 5, s. 46.

we wcześniejszej poezji autora *Niepokoju* domeną satyry, jakkolwiek – co pokazują przywołane przykłady – uobecnia się ona również w małych formach wierszowych. Niewątpliwie jednak satyryczność nie manifestowała się we wcześniejszej poezji Różewicza z taką wyrazistością jak ostatnio. Nie tylko występowała w relatywnie mniejszym natężeniu ilościowym, ale przede wszystkim realizowała się w sposób bardziej zakamuflowany i powściągliwy.

Począwszy od *Płaskorzeźby*, w każdym kolejnym tomie Różewicz przekracza granice, które sam sobie wcześniej wyznaczył, publikując część utworów poetyckich w osobnym tomie razem z pisanymi prozą humoreskami; granice, które zresztą nigdy nie były szczególnie wyraźne, o czym świadczą i wiersze z *Uśmiechów*, i fakt włączenia części z nich do zbiorowego wydania *Poezji*. O odrębnym charakterze *Uśmiechów* stanowi nie tyle satyryczność, ile odmienny ton, na co zresztą wskazuje tytuł tego tomu. Co prawda wspólnym rysem większości zawartych w nim utworów jest satyryczność, ale ujawnia się z niejednakową intensywnością. Wiąże się to nie tylko ze zróżnicowaniem tonacji śmiechu, ale też z nasyceniem niektórych wierszy liryzmem[10]. Obok szyderczych fraszek i utworów ewidentnie satyrycznych (*Człowiek, który nie wróci*, *Do liryka*, *Członek kandydat*, *Do pogromcy-satyryka*, *Literaturoznawcy*) znalazły się tu wiersze, którym bliżej do liryki niż do satyry (np. *Włosek poety*, *Anioł mieszczański*, *Dytyramb na cześć teściowej*, *Odwiedziny dziadka*) oraz żarty liryczne o charakterze erotycznym (*Satyr w parku*, *Mniszka*, *Na plaży*). W kolejnych edycjach tom uzupełniają oprócz nowych wierszy o różnym nasileniu satyryczności (w wydaniu z 2000 roku zdecydowanie większym) także żarty literackie (cykl *Z portretów szkolnych* oraz cykl *Podsłuchane u Norwida (pastisze)*).

---

[10] Zob.: M. Głowiński, *„Uśmiechy" Różewicza*, „Twórczość" 1956, nr 3; T. Kłak, *Uśmiechy Różewicza*, w: *Światy Tadeusza Różewicza. Materiały konferencji naukowej pod patronatem JM Rektora Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, 28 kwietnia 1999 roku*, red. M. Kisiel, W. Wójcik, Katowice 2000.

W gruncie rzeczy *Uśmiechy*, w których wiersze czysto satyryczne nie stanowią wyraźnej dominanty, świadczą nie tyle o oddzielaniu przez Różewicza satyry od liryki, co eliminowaniu z niej lżejszego tonu. Występującą w tomach poetyckich satyryczność cechuje bowiem powściągliwość i powaga, związana zarówno z rangą i wymiarem zjawisk będących przedmiotem krytycznej refleksji, jak też z odmianą komizmu, reprezentowanego przez ironię i sarkazm. Granica między tymi dwoma obszarami jest jednak z natury rzeczy nieostra i jak już wspominałam, stopniowo się zaciera. Już w *Płaskorzeźbie* zauważalna jest zmiana tonu związana z uwyraźnieniem się ironii. Częściej, niż to miało miejsce wcześniej, Różewicz ironizuje, biorąc słowa w cudzysłów, także w sensie dosłownym:

> 1.
> mój arabski przyjaciel
> Hatif al Dżanabi
> po obejrzeniu *Pułapki*
> w teatrze „Studio"
> przysłał mi list
> pełen zachwytu
>
> życzy mi
> „dalszych sukcesów"
>
> [...]
> Drogi Przyjacielu Dżanabi
> właśnie próbuję się ukryć
> przed „sukcesem"
> między kuchnią i łazienką
>
> wszyscy rodacy
> w kraju i zagranicą
> „odnieśli sukcesy"
>
> moja wnuczka Julia
> została królową balu
> w przedszkolu

„sukces" grozi
wszystkim
palcem w bucie
o każdej porze
[...]

wszystkich ludzi
dobrej woli
proszę

oszczędźcie mi:

jubileuszów
„sukcesów"

a także anonimowych telefonów[11]

Cudzysłowy, którymi opatrzone zostały słowo „sukces" i zawierające je frazeologizmy, są w gruncie rzeczy zbędne. I bez nich ironia byłaby zauważalna. Niemniej dzięki nim ujawnia się ona już na początku utworu, skutkiem czego bardziej słyszalny staje się ton sarkastyczny. Wprawdzie nie we wszystkich wierszach z *Płaskorzeźby* ironia zaznacza się w sposób aż tak ewidentny jak w *„Sukcesie" i prośbie*, ogólnie jednak jest znacznie łatwiej uchwytna niż we wcześniejszych utworach poety. Sprzyja to niewątpliwie uwidocznieniu się satyryczności, nie jest jednak jedynym czynnikiem wpływającym na jej wyrazistość. Równie istotne wydaje się wzmocnienie funkcji referencyjnej wierszy, polegające na eksponowaniu ich związków z pozatekstową rzeczywistością, co widać bardzo wyraźnie w analizowanym już w rozdziale trzecim *Świniobiciu* [zob. s. 135], balansującym na granicy publicystyki czy dydaktycznej *Myrmekologii*, do której jeszcze powrócę. Z zasady jednak w *Płaskorzeźbie* Różewicz nie przekracza granic poezji tak radykalnie, jak to czyni w tych utworach. Satyryczność jest tu przeważnie łagodzona przez liryzm i realizuje się poprzez środki, które sygna-

[11] T. Różewicz, *„Sukces" i prośba*, w: tegoż, *Płaskorzeźba*, Wrocław 1991, s. 59–61.

lizując ironiczny dystans, przede wszystkim mają na celu skłonienie odbiorcy do krytycznej refleksji, a nie do zajęcia wyraźnego stanowiska.

W kolejnych tomach coraz bardziej konkretne stają się krytykowane obiekty, elementy satyry są obecne niemal w każdym wierszu. Wzrasta również liczba utworów, w których satyryczność stanowi dominantę. W tomie *zawsze fragment* zaliczyć można do nich tytułowy *zawsze fragment*, *I pomyśleć*, *Walentynki (poemat z końca XX wieku)*, *co się dzieje z gwiazdami*, *prognozę do roku 2000*, *** [dlaczego poeci piją wódkę], *Poemat autystyczny* i *Poemat równoczesny* (przedrukowane z *Płaskorzeźby*). Z kolei w zbiorze *zawsze fragment. recycling* uzupełniają je *Ballada o naszych sprawozdawcach sportowych*, *drugie poważne ostrzeżenie* i *recycling*. W obu tomach znalazły się też wiersze, które można określić jako autosatyryczne: *Woda w garnuszku*, *Niagara i autoironia* (*zawsze fragment*) oraz *** [mój krótki wiersz] i *Od jutra się zmienię* (*zawsze fragment. recycling*). Część z tych utworów znalazła się w *Uśmiechach* z roku 2000, do których przeniósł Różewicz *Walentynki*, *co się dzieje z gwiazdami*, *prognozę do roku 2000*, *Balladę o naszych sprawozdawcach sportowych*, *drugie poważne ostrzeżenie* oraz *Totentanz – wierszyk barokowy*, utwór nie tyle satyryczny, co żartobliwy i autoironiczny zarazem. O ich włączeniu do *Uśmiechów* zadecydował, jak się wydaje, lżejszy ton, a także – zwłaszcza w przypadku *Walentynek* i *Ballady o naszych sprawozdawcach sportowych* – konkretny adres i charakter krytykowanych zjawisk, z czego można wnosić, że granice naruszone w obu wymienionych wcześniej tomach nie zostały jednak nieodwołalnie zniesione.

Tymczasem w *szarej strefie* i *Wyjściu* Różewicz przekracza granice poezji w sposób jeszcze bardziej radykalny. W obu tomach nie tylko wzrasta liczba wierszy ewidentnie satyrycznych, ale też pojawia się inny typ komizmu – bardziej kpiący, a zarazem mniej subtelny. Różewicz jest tu częściej ludyczny, ale też bardziej szyderczy i dosadny. Parodiuje, ostro przerysowując, jak na przykład w *mikro kosmosie* (*Wyjście*):

wróćmy więc panie profesorze
na ziemię
czy między astronomami
istnieje rywalizacja
walka o tytuły nagrody
pieniążki
czy astronomowie mają jakieś
słabostki czysto ludzkie
czemu kobiety
tak rzadko patrzą
w teleskop
czy to zawód „męski"
czy nie istnieje
coś w typie kobiecej astronomii
czy antymateria
jest dla kobiet
mniej interesująca niż poczęcie
czy w niebie nie pojawi
się małe coś niecoś[12]

Pozwala sobie na niewybredne gry słowne, a nawet nie cofa się też przed obelgą, o czym dobitnie świadczą takie wiersze z *szarej strefy*, jak *przelewanie krwi* i *Zła muzyka* (do których jeszcze powrócę) czy zamieszczony w tomie *Wyjście* utwór *główka pracuje*, konsternujący z uwagi na dosadne, skatologiczne, dowcipy na temat źródeł gazów cieplarnianych, ulatniających się do atmosfery między innymi z krowich „placków". Nawiązując do usłyszanej „w eterze" informacji o badaniach „nad / szczepionką przeciw gazom u krów", Różewicz rozwija ten wątek w sposób wywołujący rozbawienie zmieszane z poczuciem niesmaku. Proponuje „stworzenie wirtualnego / światowego globalnego banku gazów" oraz produkcję szczepionki „przeciw gazom u emerytów / i parlamentarzystów / których pogłowie przerasta / wielokrotnie potrzeby / państwa", wskazując przy tym na dodatkowe pożytki, jakie może ona przynieść społeczeństwu:

[12] T. Różewicz, *mini kosmos*, w: tegoż, *Wyjście*, Wrocław 2004, s. 97–98.

szczepionka przeciw wzdęciom
odbierze również rację
bytu (i zbytu) różnym
zoilom którzy
potrafią z pierdnięcia
zrobić grom (po niemiecku
vom Furz ein Donner machen)[13]

Nasilenie się komizmu w dwu ostatnich tomach poezji Różewicza idzie w parze z wyraźną zmianą perspektywy, z której ukazywana jest rzeczywistość. Częściej niż to miało miejsce dotychczas poeta patrzy na świat wyłącznie okiem satyryka, z pozycji obserwatora znajdującego się nie „w środku", ale „obok" sytuacji i zdarzeń. Zdecydowanie bardziej konkretne są również krytykowane zjawiska, co wiąże się ze swoistym otwarciem wierszy na aktualną rzeczywistość, której „głosy" Różewicz, zadeklarowany realista, przywołuje i przedrzeźnia. W efekcie niektóre utwory z *szarej strefy* i *Wyjścia* przekraczają granice poezji, oscylując w kierunku publicystyki. Co symptomatyczne, wierszy tego rodzaju jest w *Wyjściu* więcej niż w tomie poprzednim. Zaliczyć można do nich: *szukanie kluczy*, *rozmowę ojca z synem o zabijaniu czasu*, *budujemy mosty*, *strachy na lachy*, *przecieram oczy*, *mini kosmos*, *główka pracuje*, *mowę rozmowę dialog* oraz *trzy erotyki*, by poprzestać na przykładach najbardziej ewidentnych. Tak znaczna ilość utworów publicystycznych w tomie poetyckim, przy dość wyraźnym nasyceniu satyrycznością wielu spośród pozostałych wierszy (*słowa*, *mój stary Anioł Stróż*, *wieczny powrót*, *filozofowie*, *nauka chodzenia*, *Der Zauber Czarodziej*, *luksus*, *tempus fugit (opowieść)*, *** [urodziłem się nosorożcem], *nosorożec*, *wstydzę się*), pozwala na wniosek, że granica między liryką i satyrą, tak integralnie z poezją Różewicza związaną, w zasadzie uległa zatarciu (w zasadzie, ponieważ wiersze czysto satyryczne umieszcza poeta na końcu tomów).

---

[13] T. Różewicz, *główka pracuje*, w: tegoż, *Wyjście*, s. 102.

W stronę wierszowanej publicystyki

Jak można wnioskować z reakcji recenzentów, przynależność do poezji wielu utworów zamieszczonych w *szarej strefie* i *Wyjściu* – nawet w kontekście wcześniejszych praktyk ich autora wydaje się – problematyczna. Krytycy różnie radzą sobie z tymi wierszami. Jedni odnotowują ich obecność zdawkowo i czym prędzej przechodzą do utworów bardziej „poetyckich" i „głębokich". Inni poświęcają im nieco więcej uwagi i „oswajają" je mówiąc o „dialogu ze współczesnością", który poeta toczy od zawsze. Przeważnie ten nowy i zarazem nienowy ton przyjmowany jest z aprobatą jako jeszcze jeden przejaw wielogłosowości poezji Różewicza i jej otwarcia na rzeczywistość. Akceptacji towarzyszy jednak tendencja do marginalizowania roli tej tonacji w ramach całego tomu. Co więcej pojawiają się sugestie, że tom poezji nie jest najodpowiedniejszym miejscem dla tego rodzaju utworów. Andrzej Zawada, recenzując *szarą strefę*, tak oto komentuje wiersze, w których słychać ów „prowadzony z dnia na dzień dialog z rzeczywistością":

> Przyznaję, że kiedy czytam monolog *Spłakane supermocarstwo* albo opowieść *Ucieczka świnek dwóch*, czuję podziw dla poczucia humoru poety, a większy może jeszcze dla jego zdolności kronikarskich. Przypuszczam bowiem, że nie satyryczna motywacja jest tutaj najważniejsza, ale że rządzi nerw dokumentalisty, który każe utrwalać ubogiego ducha ubogich czasów. Mam jednak wrażenie, że owo dubeltowe ubóstwo bezdusznie obdziera tę część poezji Różewicza z liryki. Wolałbym, żeby wiersze takie jak np. *Zła muzyka* albo *przelewanie krwi*, a może także np. *budowanie wieży Bubel* zachował poeta dla nowego, trzeciego [raczej czwartego – dop. E. S.] wydania *Uśmiechów*[14].

Wyrażając się z atencją o poczuciu humoru Różewicza, Zawada nie kwestionuje walorów artystycznych wzmiankowanych tekstów, ale delikatnie daje do zrozumienia, że brak liryzmu niejako stawia pod znakiem zapytania zasadność umieszczenia ich w tomie

[14] A. Zawada, *Szara strefa poezji*, „Nowe Książki" 2003, nr 4, s. 35.

poetyckim. Andrzej Skrendo nie jest już tak oględny. Powołując się na szkic Różewicza *Do źródeł*, artystyczne niedostatki owych „utworów niedopracowanych" uznaje badacz za konsekwencję traktowania literatury jako służby i dochodzi do wniosku, że: „[o]dejście od estetyki ku etyce miewa więc wymiar bardzo dosłowny, owocuje wierszowaną publicystyką, tekstami – mówiąc nieco delikatniej – nazbyt doraźnymi"[15]. Jego zdaniem wiersze takie, jak *przelewanie krwi* i *Zła muzyka* „trudno nazwać utworami poetyckimi, są to raczej notatki publicysty, teksty, których «prozaiczność» niestety nie nabrała – jak to zwykle bywa u Różewicza – waloru poetyckiego"[16]. Wskazując na zgryźliwość, moralizatorstwo i zbytnią dosłowność jako zasadnicze mankamenty tych wierszy, źródło tego stanu rzeczy dostrzega Skrendo u podstaw twórczości poety:

> Nie chodzi tylko o to, że wybitny artysta pochopnie zdecydował się na druk utworów niedopracowanych. Teksty te chyba nie mogły być inne. Różewicz bowiem – o czym niekiedy zapominamy – nie jest tylko poetą traumy, bólu i zranienia, ale też satyrykiem i komediopisarzem[17].

Z ostatnim zdaniem zgadzam się w pełni, z dwoma poprzednimi pozwolę sobie polemizować. Trudno zaprzeczyć, że *Złej muzyce* i *przelewaniu krwi* bliżej do publicystyki niż do poezji, ale już zarzut moralizatorstwa wydaje się w stosunku do nich nieuzasadniony. Nie bardzo rozumiem, na czym miałoby ono polegać, bo morału w nich jakoś nie dostrzegam. Mamy tu raczej do czynienia z bezpardonową manifestacją krytycznego stosunku do konkretnych zjawisk. Co najwyżej w przypadku *Złej muzyki* można mówić o jednostronnym spojrzeniu. Natomiast dosadność i sarkazm *przelewania krwi* wydaje się przede wszystkim wyrazem irytacji, która

---

15 Tamże.

16 A. Skrendo, *Traktat o pstrokaciźnie*, „Kwartalnik Literacki. Kresy" 2003, nr 1, s. 176.

17 Tamże.

w kontekście biografii poety jest dość zrozumiała. Nie tyle moralizatorstwo, co wyrazistość intencji satyrycznej sprawia, że poetyckość tych utworów jest problematyczna. Satyryczność manifestuje się w nich w czystej postaci, bez żadnych kontrapunktów, przy czym krytykowany obiekt jest bardziej konkretny niż we wcześniejszej poezji Różewicza. Postawa, jaką poeta przyjmuje w *Złej muzyce*, *przelewaniu krwi* i utworach im podobnych jest postawą szyderczego obserwatora, który nie cofając się przed wulgaryzmem i inwektywą, jednoznacznie manifestuje swoją dezaprobatę dla pewnych zjawisk. Jednoznaczność ta nie ma jednak nic wspólnego z moralizowaniem, to raczej kwestia zgryźliwego tonu krytyki i zbyt dosadnego języka. *Zła muzyka* jest tu przykładem szczególnie dobitnym:

zła muzyka to wiatry
wypróżniającego się demona
Kakafonia Kakanie
zła muzyka jest g...
za którym poślizgnął się
wywrócił i połamał idol
[...]
producenci złej
muzyki
winni być kastrowani
pozbawieni uszu
będą śpiewali
cienko w piekle

emerytowani brodaci „idole"
podrygują
na funebralnych festiwalach
w wianuszkach liryczących
bachantek od siedmiu boleści
stary palant wspomina
dżes w katakumbach PRL-u
męczenników w czerwonych skarpetkach
ze łzą w oku
z włosami jak św. Genowefa
ryczy
jacieko jaciekoch jaciecham

[...]
a biedna publika
wszystko łyka
robi owacje na stojąco
siedząco
i pod siebie
[Zła muzyka (uwagi na marginesie festiwalu piosenki)][18]

Niewybredny kalambur, wulgaryzm, skatologia, w sumie: ostry język mocnej satyry, który może drażnić. Z drugiej strony trzeba przyznać, że Różewicz celnie uderza w atakowany przedmiot. Chociaż momentami bywa zbyt zjadliwy i dosadny (co jest zresztą kwestią gustu), omawiane tu wiersze czytane jako satyryczne trudno uznać za nietrafne. Nie zmienia to oczywiście faktu, że ich obecność w tomie poetyckim może razić. Nie tyle jednak dlatego, że Różewicz jest w nich satyrykiem, gdyż bywał nim w poezji już wcześniej, ale z uwagi na charakter przejawiającej się w tych wierszach satyryczności, która nie zostaje zniuansowana przez liryzm. Ponadto wymierzone zostały w konkretne zjawiska i na ich krytyce poprzestają. Nie pozostawiają zbyt wiele pola do interpretacji, co sprawia, że w kontekście, w jakim się znalazły, wydają się zanadto dosłowne. Kwestią otwartą jest natomiast, czy obecność tego rodzaju wierszy w tomach poetyckich to ich mankament. Przyznaję, że *przelewanie krwi* i *Zła muzyka* nieco mnie irytują, ale daleka jestem od określenia decyzji o druku tych utworów jako pochopnej. I wcześniejsze, i późniejsze od *szarej strefy* zbiory, a także autokomentarze poety, skłaniają raczej do przeciwnego wniosku. Pozwalają uznać włączenie do tomu poetyckiego wierszy czysto satyrycznych, czy – jak ktoś woli – wierszowanej publicystyki za przejaw konsekwentnego dążenia Różewicza do poszerzania obszaru „poezji na wszystkie możliwe kierunki"[19].

---

[18] T. Różewicz, *szara strefa*, Wrocław 2002, s. 72–73.

[19] *Chciałbym się jeszcze pośmiać...* Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Ewa Likowska, „Przegląd" 2001, nr 2, s. 3.

Ponadto samoświadomość i autokrytycyzm Różewicza jako artysty skłaniają raczej do powstrzymania się od ocen i do dostrzeżenia w jego decyzji nie pochopności, ale premedytacji. Innymi słowy, pozwalają na domniemanie, że poeta zdawał sobie sprawę z tego, że wiersze te w ramach tomu poetyckiego będą drażnić. Skoro „wybitny artysta" zdecydował się na druk „takich" utworów, to może warto gruntowniej zastanowić się nad tym, co w nich drażni i dlaczego?

Włączenie wierszy czysto satyrycznych do tomików poetyckich można zaliczyć do „strategii negatywnych", zdefiniowanych przez Tomasza Kunza jako tekstowe sposoby „problematyzowania statusu literatury, jako instytucji pisania i lektury", podważające i kwestionujące „zarówno standardowe językowe kryteria literackości, jak i tradycyjne konwencje i reguły komunikacyjne". Zdaniem badacza w poetyce Różewicza strategie te „zajmują miejsce szczególnie eksponowane i pojawiają się na wszystkich piętrach organizacji wypowiedzi, stanowiąc zasadniczy element jej formalno-znaczeniowej konstrukcji"[20]. Omawiane przeze mnie zjawisko przynależy do poziomu kompozycji tomu poetyckiego i polega na wprowadzaniu w obręb całości postrzeganej jako „poetycka" tekstów „niepoetyckich". W ten sposób przekroczona zostaje granica między poezją a satyrą.

Opozycja poezja – satyra, która została przez poezję uwewnętrzniona, ale nie zniesiona, zasadza się na przeciwieństwie wieloznaczności i jednoznaczności, uniwersalności i konkretności, autonomiczności i zaangażowania. Jak każda opozycja, swój byt zawdzięcza uproszczeniu, redukcji tworzących ją członów do cech właśnie przeciwstawnych. Reakcje recenzentów na wzmiankowane wcześniej utwory Różewicza potwierdzają, że to schematyczne przeciwstawienie wciąż funkcjonuje w świadomości czytelniczej. Poezja „czysta" i poezja „satyryczna" są powszechnie postrzegane

---

[20] T. Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza*, s. 15.

jako odrębne obszary, mimo iż w twórczości wielu wybitnych poetów liryka i satyra wzajemnie się przenikają. Różewicz w swojej poezji od samego początku wskazuje na płynność granic między obu obszarami, czego dowodem opublikowane trzykrotnie, w różnych wersjach *Uśmiechy*. Warto zauważyć, że wiersze z wcześniejszych wydań tego zbioru zostały włączone do I tomu *Poezji* z 1988, a z kolei w edycji *Uśmiechów* z roku 2000, znalazły się utwory publikowane uprzednio w tomach *zawsze fragment* i *zawsze fragment. recycling*.

Włączenie do *szarej strefy* i *Wyjścia* wierszy publicystycznych dobitnie świadczy o tym, że dążenie ich autora do poszerzania obszaru poezji wynika z krytycznego stosunku do świata. Prowokuje również do pytania o granice poezji, które w obu zbiorach zostały w jakimś stopniu przekroczone. Obecność tego rodzaju utworów w tomie poetyckim może razić, trudno jednak uznać ją za efekt pochopnej decyzji, skoro ich liczba sukcesywnie wzrasta. Trzeba przy tym podkreślić, że siła oddziaływania tych wierszy zasadza się właśnie na niepoetyckości. Gdyby znalazły się one w *Uśmiechach* nie miałyby takiego wydźwięku, jakiego nabierają w ramach tomu poetyckiego, gdzie są czytane jako głos poety. Z perspektywy całych tomów przekroczenie granic poezji w poszczególnych utworach okazuje się ich poszerzeniem.

W tym kontekście decyzja Różewicza o włączeniu do tomów poetyckich utworów czysto satyrycznych, ciążących w stronę publicystyki, nabiera szczególnego znaczenia. Satyra, zajmująca tak wiele miejsca w *szarej strefie* i *Wyjściu*, okazuje się jedną z postaci poezji – nie zjawiskiem marginalnym, osobnym nurtem twórczości czy też odrębnym dyskursem[21], ale jej integralnym składnikiem.

---

[21] Zob. uwagi Andrzeja Skrendo o dyskursie ironiczno-pedagogicznym [A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury*, Kraków 2002, s. 365].

Autotematyzm a satyryczność

Szczególne miejsce w artystycznym dorobku Różewicza zajmuje opublikowana w 1990 roku – po wieloletniej przerwie w pisaniu wierszy – *Płaskorzeźba*. Tom podsumowuje wcześniejszą twórczość poetycką, a zarazem w formie esencjonalnej zapowiada najistotniejsze tendencje krystalizujące się w kolejnych zbiorach. Jedną z nich jest szeroko rozumiany autotematyzm o różnym stopniu jawności. Metapoetyckość, stanowiąca w *Płaskorzeźbie* wyraźną dominantę, nie jest oczywiście zjawiskiem nowym w poezji Różewicza. O tym jak ważny dla poety był ten wymiar jego twórczości świadczy dwukrotnie wznawiany wybór wierszy *Na powierzchni poematu i w środku*, zawierający obok utworów z tomów wcześniejszych także klika książkowych pierwodruków, które następnie zostały włączone do *Płaskorzeźby*. Autotematyzm *Na powierzchni poematu i w środku* zasadza się jednak przede wszystkim na dominacji utworów o charakterze metapoetyckim, natomiast w *Płaskorzeźbie* przejawia się zarówno w postaci bezpośrednio wyrażonej w utworze refleksji, skupionej wokół problemów już podejmowanych, ale wzbogaconej o nowe wątki i w nowy sposób formułowanej, jak i pośrednio – poprzez konstrukcję wierszy i całego zbioru, zawierającego obok utworów w wersji „ostatecznej" ich „brudnopisy".

Temu, by tak rzec, wzmożonemu autotematyzmowi towarzyszy nowa tonacja, będąca efektem uwyraźnienia się ironii i większego zróżnicowania jej odcieni. Obok ironii poważnej, łączącej się niekiedy z sarkazmem i drwiną, do głosu dochodzi ironia „lżejsza", żartobliwie-kpiąca, co z kolei prowadzi do uwidocznienia się satyryczności, która w twórczości wcześniejszej przejawiała się w sposób mniej ewidentny. W konsekwencji bardziej oczywisty staje się integralny związek między autotematycznym i satyrycznym wymiarem poezji Różewicza. Świadczą o tym utwory takie jak *dwa wierszyki*, *jeszcze próba*, **** Wygaśnięcie Absolutu niszczy...*, *„Sukces" i prośba*, *więc jednak żyje się pisząc wiersze za długo?*, *Do Piotra*, *Gawęda*

o poetach czy *Poemat autystyczny*, w których metapoetycka refleksja rozwija się niejako w żywiole satyry, przy czym niepozbawiona jest akcentów autoironicznych.

W kolejnych tomach ścisła zależność między autotematyzmem i satyrycznością poezji Różewicza zarysowuje się jeszcze wyraźniej. Uwidacznia się ona zarówno w tematyce, jak i w stylistycznym modusie utworów, utrzymanych w tonacji żartobliwej i nasyconych autoironią. Przykładem znamiennym jest wiersz *zawsze fragment*, który użyczył tytułu dla całego tomu. Utwór ten – jak można wnosić z notatki Różewicza zawartej w *Kartkach wydartych z dziennika* – wyłonił się z „żartobliwego poemaciku", o którym wspomina poeta w kontekście krótkiej refleksji na temat „końca" wiersza:

> Trzeba skończyć ten wiersz – myślę – ale czy wiersz ma „koniec"? Oto jest pytanie. Wiersz jest nieskończony; zaczyna się na tym świecie, ulega przemianie i kończy na tamtym świecie... ciemne jest to, co zaczyna się po tzw. „zakończeniu wiersza". Jest to zagadnienie, problem... ale raczej dla filozofów niż historyków literatury. Napisałem kiedyś żartobliwy poemacik o tym, że nie skończę wiersza, bo muszę wyjść do miasta, forma była żartobliwa, ale treść poważna... może to jest tak, że poeta zaczyna wiersz, a czytelnik go kończy?...[22]

Zarówno treść, jak i tonacja wiersza *zawsze fragment* pozwalają uznać go za rozszerzoną wersję napisanego w roku 1975 „poemaciku", podejmującego problem, do którego Różewicz powraca kilkukrotnie i w utworach poetyckich, i w komentarzach do swojej twórczości. W warstwie anegdotycznej poemat *zawsze fragment* traktuje o projektowanym i nieukończonym wierszu o Ameryce. Utwór składa się z trzech części: wstępu, mającego status metatekstu, wspomnieniowej relacji z wizyty w Nowym Jorku, przerywanej metatekstowymi wstawkami oraz z postscriptum, będącym ironicznym epilogiem do amerykańskiego epizodu oraz metakomentarzem dotyczącym formy wiersza. Rama metateksto-

[22] T. Różewicz, *Proza*, t. 2, Warszawa 1988, s. 541–542.

wa, którą obudowana została autobiograficzna opowieść, wskazuje na służebny charakter wątku amerykańskiego względem tematu głównego, sformułowanego bezpośrednio we wstępie:

> doprawdy
> nie mam czasu
> na skończenie
> tego wiersza
>
> kto ma teraz czas
> na pisanie wierszy
>
> za pół godziny
> muszę wyjść
> a może skończyć go
> w tym miejscu
>
> przecież wiersz nie ma końca[23]

Cały poemat wyrasta z tej niejasnej formuły, wyzyskując niejednoznaczność wyrażenia „nie ma końca". W kontekście następującego po niej porównania: „podobnie / jak szklana kula", brak końca oznacza bycie domkniętą, doskonałą całością. Samo porównanie ma jednak charakter ironiczny. Podsuwa ideę wiersza jako integralnej całości i jednocześnie ją dezawuuje poprzez konotacje, jakie uruchamia epitet „szklana", kojarzący wiersz z magicznym instrumentem, a także z kiczowatym gadżetem[24]. Ujętej w ironiczny cudzysłów idei wiersza-całości przeciwstawiona zostaje koncepcja wiersza niedokończonego, niedomkniętego, którą *zawsze fragment* niejako ucieleśnia. Niemożność ukończenia wiersza jest w nim bowiem nie tylko jawnie tematyzowana, ale też demonstrowana

---

[23] T. Różewicz, *zawsze fragment*, w: tegoż, *zawsze fragment*, Wrocław 1996, s. 22. Kolejne cytaty z tego utworu lokalizuję w tekście głównym.

[24] Fotografia takiego gadżetu poprzedza pierwodruk wiersza w „Odrze" (1995 nr 10), znajduje się też na okładce tomu *zawsze fragment* (Wrocław 1996). Przedstawia ona niewielką, leżącą na dłoni szklaną kulę (a ściślej półkulę), z zamkniętym w środku miniaturowym widoczkiem New York City.

poprzez formę poematu, podkreślającą jego niedomknięcie. Taką funkcję pełni postscriptum łączące w sobie cechy para- i metatekstu:

nie minęło wiele lat
znów się zmienił w oczach
świat (ten rym gniecie mnie jak odcisk)
no kończ już kończ
prosi wiersz...
a więc minęło 17 lat
i jakiś „fundamentalista"
przygarnięty na łono Ameryki
korzystając „z prawa do wolności
i szczęścia" wysadzić chciał w powietrze
World Trade Center
może nie smakowała mu kawa
więc (sobie) pomyślał
w imię boga sprawiedliwego
wysadzę ten drapacz chmur
do nieba
razem z tysiącem ludzi
jest to człowiek (zapewne)
„głęboko wierzący"
a nie jakiś sceptyk
racjonalista ateista
tu zauważyłem
że z nadmiaru gorliwości
niszczę delikatną tkankę poezji
i konstrukcję wiersza
więc kończę i stawiam kropkę
(*Ouandoque bonus...*)

[s. 26–27]

Mimo deklaracji kropki (występującej notabene w pierwodruku) brak. Zamiast niej pojawia w nawiasie początek słynnej frazy z *Listu do Pizonów* Horacego „*Quandoque bonus dormitat Homerus*", która wzmacnia ironiczny wydźwięk przyznania się do artystycznej nieudolności. Przewrotność zakończenia, i całego poematu,

polega na tym, że kwestionując ideę wiersza „doskonałego", obnaża równocześnie paradoks formy otwartej, niedomkniętej i domkniętej zarazem. Będąc utworem celowo przegadanym, *zawsze fragment* unaocznia istotny problem formalny: jak skończyć coś, co z założenia nie ma końca? Forma otwarta okazuje się więc nie mniej problematyczna niż forma zamknięta. Dystansując się wobec idei wiersza-całości, Różewicz nie tyle opowiada się za koncepcją wiersza-fragmentu jako formą bardziej odpowiednią dla poezji, która nie ma ani początku, ani końca[25], ile pokazuje, że fragmentaryczność jest niezbywalną cechą wiersza w stosunku do zamierzonej, ostatecznej całości tekstualnej, zdolnej wygenerować z siebie definitywny sens i porządek[26]. Tę zawartą w tytule ideę poemat *zawsze fragment* obrazuje w sposób szczególnie wyrazisty. Jest bowiem utworem, który kończy się i nie kończy zarazem. Pomimo formalnego zakończenia pozostaje niedomknięty. Jako realizacja projektowanego wiersza o Ameryce pozostaje jego wersją nieostateczną, tekstem w stadium powstawania, unaoczniającym proces kształtowania się sensu, zdaniem Różewicza, znacznie bardziej godny uwagi niż jego rezultat.

---

[25] T. Różewicz, *Wybór między wierszami i poezją*. „Odra" 1995, nr 9, s. 57.

[26] T. Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza*, s. 194. Zdaniem Tomasza Kunza, „o fragmentaryczności w wypadku Różewicza nie sposób mówić jako o immanentnej strukturalnej lub semantycznej właściwości poszczególnych utworów [...]. Kategorie «fragmentu» i «całości» znajdują [...] uzasadnienie jedynie pod warunkiem zastąpienia przedmiotowej koncepcji dzieła literackiego jego rozumieniem procesualnym, jako struktury dynamicznej i niestabilnej, co pociąga za sobą konieczność ujmowania owych kategorii nie jako cech dających się obiektywnie wyprowadzić z jego wewnętrznej, substancjalnej organizacji, ale raczej jako swoistych projektów czy dyspozycji, nierozerwalnie związanych z problemem stosunku autora do własnego tekstu oraz preferowanymi sposobami jego czytelniczego odbioru" [tamże, s. 193]. Inaczej fragmentaryczność wiersza interpretuje Andrzej Skrendo. Łącząc problem fragmentu z ideą „wiersza bez końca", badacz zauważa, iż wiersz jest „fragmentem, gdyż pozostaje tylko «pojemnikiem na poezję» (często «nieszczelnym» lub wręcz «dziurawym»)" [A. Skredndo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury*, s. 185].

> W naszych czasach nie forma końcowa, tzn. wiersz (udatny, „piękny", „doskonały" itd.), ale proces formujący jest dla czytelnika bardziej frapujący... ponieważ czytelnik coraz częściej pisze wiersze. Poezja „w ruchu" ku niewiadomemu ma jeszcze sens, pełne „smaku", mądrości, „głębi" utwory to porcelana... którą zawsze mam chęć potłuc albo wyrzucić przez okno. Tylko stara porcelana ma wartość. Porcelanowe wiersze produkowane teraz, ku zbudowaniu krytyków i recenzentów, są zajęciem jałowym[27].

Będąc wierszem demonstracyjnie „nieudatnym", *zawsze fragment* swoją „niedoskonałą" formą ukazuje nie tylko fiasko projektu całościowego, ale też przyczyny niepowodzenia. Pierwsza, sformułowana bezpośrednio już na wstępie, wydaje się z początku banalną wymówką. Trudno bowiem „brak czasu" uznać za poważny powód uniemożliwiający ukończenie wiersza. Tym bardziej, że żartobliwa tonacja wiersza każe traktować ten argument z przymrużeniem oka. Stwierdzenie „nie mam czasu" zostało jednak zbyt wyraźnie wyeksponowane, aby można je było zbagatelizować. Pojawia się ono dwukrotnie: w przywoływanym już wstępie oraz w metatekstowej wstawce, przerywającej opowieść o wizycie w Nowym Jorku:

> więc o czym będzie ten twój wiersz
> o Ameryce
> o Ameryce? bój się Boga!
> to temat ocean
> no właśnie oceaniczny
> a ja akurat muszę wyjść
> i nie mam czasu
> na jego wyczerpanie
> tym sitem poetyckim
> (i realistycznym)
>
> [s. 24]

Żartobliwie-ironiczny ton nie unieważnia przywołanych argumentów. Gra językowymi kliszami, przywraca im moc perswa-

---

[27] T. Różewicz, *Wybór między wierszami i poezją*, s. 57.

zyjną. Stwierdzenie „nie mam czasu" powtórzone w kontekście metafory „temat ocean", zyskując sens przenośny, nie jest już tylko żartobliwym wykrętem, lecz wytłumaczeniem, które trzeba potraktować serio. Ta z pozoru banalna przyczyna, jaką jest „brak czasu", okazuje się poważną przeszkodą, uniemożliwiającą ukończenie wiersza. Pospieszny rytm współczesnej rzeczywistości nie sprzyja bowiem projektom o ambicjach całościowych, udaremniając je niejako w zarodku. Niemniej „brak czasu" nie jest ani jedyną, ani najważniejszą przyczyną fiaska, na które skazane są „próby całości". Przytoczony powyżej fragment poematu poprzedza również metatekstowa dygresja, która wskazuje na powód istotniejszy:

> coś mnie uwiera coś mnie dręczy
> w czasie pisania tego wiersza
> to Elias Canetti
> co on powiedział?
> *Seit się mehr wissen müssen,*
> *sind die Dichter böse geworden*
>
> [s. 24]

„Odkąd poeci muszą wiedzieć więcej, są zagniewani". Paradoksalnie więc wiedza nie ułatwia scalania. Im szersza jest bowiem perspektywa oglądu, tym trudniej wyrazić coś w formie domkniętej, ostatecznej. Rozległość tematu wywołuje poczucie zagubienia, analogiczne do tego, które nadało charakter amerykańskiemu epizodowi:

> Co zobaczyłeś w szklanej kuli?
> Nic... to znaczy chyba
> Statuę Wolności
> statua ta
> od tej statui szedłem
> w kierunku... zgubiłem się
>
> [s. 22–23]

Perspektywa uczestnika, zanurzenie się „w środku" zjawiska, nie przybliża do jego zrozumienia, lecz powoduje dezorien-

tację. Z kolei spojrzenie „z góry”, „z lotu ptaka”, dając złudzenie, że ogarnięcie całości jest możliwe, oszałamia i pozbawia poczucia realności. Kusi wizją pozbawioną jakichkolwiek racjonalnych podstaw:

przed dwudziestu laty
byłem na szczycie
World Trade Center
ujrzałem rosnący
bez końca Nowy Jork
pokusa... skocz
aniołowie będą Cię nosić
na rękach...
skocz... masz małą kamienną
wyobraźnię... skocz
może nauczysz się latać...
na skrzydłach poezji
wzniesiesz się ku „szczęściu
ludzkości”... weź mnie
w ramiona skocz śpiewała Ameryka
dopiero w podziemiach
tego Drapacza chmur
przyszedłem do siebie
po zjedzeniu wielkiej różowej
białej porcji mrożonego kremu
– jak do golenia –
zjadłem sandwicza
– z tektury i waty –
popiłem wszystko kawą lurą
– o smaku herbaty –
i uśmiechnąłem się – słodko –
do Kazimierza
i kwaśno do siebie

[s. 24–25]

Z racjonalnego punktu widzenia pomysł zrealizowania „tematu oceanicznego” w ramach jednego wiersza jest przysłowiowym czerpaniem wody sitem. Nie tylko jednak obszerność tematu czyni ten projekt nierealnym. Udaremnia go przede wszystkim kry-

tycyzm Różewicza, nakazujący nieustanne weryfikowanie własnych sądów. Ten krytyczny stosunek do samego siebie wyraża się również w świadomości, iż niemożność wypowiedzenia się w formie domkniętej ma swoje źródło nie tyle w wieloaspektowości zjawisk, ile w sposobie postrzegania rzeczywistości, wynikającym z pewnych predyspozycji umysłu, a przejawiającym się w skłonności do operowania antynomiami, do oscylowania między szeroką perspektywą a skupianiem się na detalu:

> Eda powitałem jak przybysza
> z kosmosu
> szczęśliwy (że zostałem znaleziony)
> jechałem do domu
> „On patrzy na swoje buty"
> – stwierdził Ed z rozpaczą w głosie –
> „Tadziu! Ku... macz patrz!"
> zamknąłem oczy
> za mną niewiarygodnie piękny
> śnił o sobie Manhattan
> z małym kościółkiem w środku
> – Saint Patrick's Cathedral –
> jak z pisklęciem w gnieździe
> z drapaczy i chmur
>
> [s. 25–26]

Oscylowanie między widzeniem całościowym i rozbijającą tę perspektywę koncentracją na szczególe, decyduje o formie poezji Różewicza, który obnażając utopijność idei wiersza-całości, nie kwestionuje bynajmniej sensu dążenia do scalenia. Wprawdzie „zostaje się zawsze z fragmentem", ale też fragment zawsze implikuje jakąś całość, nawet jeśli całość tę trzeba dopiero stworzyć. Koncepcja wiersza-fragmentu nie neguje konieczności scalenia, a jedynie uzmysławia, że ma ono charakter procesualny i dlatego nie może się dokonać – na co wskazuje poeta w utworze *Woda w garnuszku, Niagara i autoironia* – w ramach „krótkiego" wiersza:

próbuję objąć wodę
[...]
poezja w formie wiersza
to ocean w szklance wody
babka z piasku na Saharze
postawiona przez Dziecko

w roku 1991 przyszła ta chwila
stanąłem oko w oko
z Niagara Falls

zrodziła się we mnie
niedorzeczna myśl:

napiszę krótki wiersz
i w tym
małym wierszu
zamknę Wodospad
jak w butelce
zakorkuję
postawię kropkę

w porę „połapałem się"
[...]
stałem tam jeszcze długo
przychodziłem do siebie
godziłem się z Rzeczywistością
z Wodospadem
który spadając wyjaśniał
określał możliwości i formę
mojej poezji[28]

Aby poezja mogła wcielić się w „mały wiersz", poeta musi się „pomniejszyć, zapomnieć o sobie, [...] upokorzyć swoją dumę", tak jak to musiał uczynić, zdaniem Różewicza, Goethe, pisząc jeden ze swoich największych wierszy *Ein Gleiches*. Musi zredukować siebie do roli medium, stać się narzędziem poezji i pozwolić, by przemówiła ona jego ustami[29]. Kategoria „małego wiersza" nie tylko

[28] T. Różewicz, *Woda w garnuszku, Niagara i autoironia*, w: tegoż, *zawsze fragment*, s. 66–67.

[29] T. Różewicz, *Wybór między wierszami i poezją*, s. 57.

wskazuje na niemożność wypowiedzenia się w krótkiej formie, ale też wyostrza zarysowaną przez Różewicza opozycję między poezją a wierszem:

> Podobnie jak „ma granice Nieskończony", ma swoje granice poezja, która wciela się w wiersz. Wierszy pisze się dużo; redaktorzy tzw. „działów poetyckich" (w różnych pismach) mówią, że otrzymują worki wierszy... Wiersz jest zjawiskiem częstym, poezja jest zjawiskiem bardzo rzadkim... poezja, która nie ma początku i końca, w przeciwieństwie do wiersza[30].

W zestawieniu z poezją, „która nie ma początku i końca", każdy wiersz jest „mały", zwłaszcza jeśli poezji wyznacza się takie zadania, jakie stawia przed nią Różewicz. Nie można bowiem – co Różewicz stwierdza bezpośrednio w metatekstowym postscriptum do części II poematu *recycling* – zawrzeć w „japońskim haiku" diagnozy współczesnego świata:

> PS
> jaki to długi wiersz! i tak się
> dłuży dłuży czy to „mistrza" nie nudzi
> czy nie można tego zmieścić
> w japońskim haiku? Nie można[31].

Krytyczna diagnoza „rozsadza" formę wiersza, znajdując wyraz w konstrukcji zbudowanej na zasadzie tytułowego „recyclingu".

Przekonanie, iż wiersz wyznacza granice dla poezji, która ich nie posiada, rodzi nierozwiązywalny dylemat: jak skończyć wiersz, skoro wcielająca się weń poezja nie ma końca? Co zrobić z „krótkim wierszem", który „czasem się wydłuża / dłuży wymyka spod ręki", „nudzi marudzi / mnoży słowa / swój koniec odwleka"? Otóż można go „przyciąć"

[30] Tamże.

[31] T. Różewicz, *recycling*, w: tegoż, *Utwory zebrane. Poezja*, t. 4, Wrocław 2006, s. 53.

przeważnie u dołu
rzadziej od góry
bo w górze jest światło
jest niebo
są chmury
można też:
utopić go w ciemności
na modłę Celana
albo w kokardkę zawiązać
piękną jak motylek

albo w puentę
i tak zostawić
na przynętę
[*** mój krótki wiersz][32]

Zażywszy fakt, że skończoność wiersza pozostaje w sprzeczności z naturą poezji, żadna z przedstawionych możliwości nie jest rozwiązaniem lepszym od pozostałych. Z perspektywy poezji bez granic nawet „ucięty" wiersz jest wierszem skończonym. Mając tego świadomość, Różewicz próbuje poszerzać granice poezji wyznaczane przez formę wiersza, co przejawia się zarówno w strukturze poszczególnych utworów, jak też w kompozycji tomów i całego tekstu poetyckiego (w znaczeniu całej twórczości)[33]. Poprzez tę strategię literacką w sposób wyrazisty manifestuje się konstytutywny dla postawy twórczej poety krytycyzm, powstrzymujący go przed uleganiem pokusie ostatecznego rozstrzygnięcia:

ileż to razy czułem pokusę
aby postawić kropkę nad
ale zwlekam uciekam
nudzę marudzę

---

32 Tamże, s. 87–88.

33 Gruntowną analizę operacji tekstowych mających na celu przekroczenie granic wiersza przeprowadzają Andrzej Skrendo [*Tadeusz Różewicz i granice literatury*, s. 108–235] i Tomasz Kunz [*Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza*, s. 197–225].

słyszę dobroduszny śmiech Leopolda Staffa
jednak niczego Pana nie nauczyłem
Panie Tadeuszu

[*Kropka nad i*][34]

Krytycyzm ten sprawia, że – jak to trafnie ujął Edward Balcerzan – Różewicz jest twórcą „najkonsekwentniej niekonsekwentnym"[35]. Dążąc do scalenia, wybiera on „drogę na pozór mało efektowną, mylącą, a przecież wierną sprzecznym żywiołom myśli: właśnie – niekonsekwencję, błądzenie, operowanie aporiami i antynomiami"[36]. Wynikająca z satyrycznego temperamentu skłonność do wyostrzania sprzeczności nadaje również charakter metapoetyckiej refleksji autora *Płaskorzeźby*, decydując o jej zakresie problemowym i stylistycznej tonacji. Tak jak cała twórczość Różewicza, refleksja ta zanurzona jest w żywiole satyry, na co wskazuje sam poeta w wierszu *Credo (fragmenty)*. Utwór ten, składający się pierwotnie z części satyryczno-publicystycznej, zatytułowanej *Nadchodzi*, i autotematycznej – *Poszukiwacze złota piękna i prawdy*, w kolejnej wersji, opublikowanej w zbiorze *Kup kota w worku (work in progress)*, został rozbudowany o dodatkowy fragment satyryczny, opatrzony tytułem *Złota cegła*. W tym nowym wariancie *Poszukiwacze złota piękna i prawdy* stanowią część trzecią[37], w której poeta wyraźnie wskazuje, czym powodowane jest jego nieustanne dążenie do przekraczania granic poezji:

---

34 T. Różewicz, *Kropka nad i*, w: tegoż, *szara strefa*, Wrocław 2003, s. 110.

35 E. Balcerzan, *Niewyrażalne czy nie wyrażone?*, w: *Literatura wobec niewyrażalnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa [1998], s. 30.

36 E. Balcerzan, *Zawsze Różewicz*, „Odra" 1999, nr 4, s. 44 [podkr. autora].

37 Por.: T. Różewicz, *Credo (fragmenty)*, w: tegoż, *Utwory zebrane. Poezja*, t. 4, Wrocław 2006, s. 344–349 i w: tegoż, *Kup kota w worku (work in progress)*, Wrocław 2008, s. 83–91. W zbiorze tym żywioł satyryczny wyraźnie dominuje. W wielu utworach Różewicz „oddaje głos" rzeczywistości i pozwala, by „przemówiła" sama. W interesujący sposób interpretuje zamieszczone w nim teksty Agnieszka Czyżak [A. Czyżak, *Czy warto wiedzieć, „gdzie jest pies pogrzebany"?*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2012, nr 3; *Kwestia wstydu – wokoł utworu „przyj dziewczę przyj" Tadeusza Różewicza*, „Czytanie Literatury" 2013, nr 2].

największą prawdą XXI wieku
i największą tajemnicą jest TO
że nie ma prawdy
prawdziwy świat
został skradziony ludziom
i bogom
na to miejsce Książę tego świata
podsunął ostatnim ludziom
świat fałszywy
ociekający złotem krwią ropą

w takim świecie
zostałem poszukiwaczem poezji

wierzyłem
że jestem poszukiwaczem prawdy
i piękna

„była raz wojna"

po tej wojnie
pisał Steinbeck
„prości ludzie nauczyli się bardzo wiele
w ciągu ostatnich 25 lat i już nie można
ich oszukiwać starymi magicznymi słowami.
Nie wierzą w złotą przyszłość,
składającą się ze słów."
wcześnie (za wcześnie?) zrozumiałem
to czego nie chcieli zrozumieć
„esteci"
poszukiwacz poezji nigdy
nie był poszukiwaczem „prawdy"
był poszukiwaczem „piękna"
a piękno z prawdą stanowią
niedobraną parę
przecież „prawda" może być
brzydka odrażająca kaleka[38]

Bycie poszukiwaczem poezji w „świecie fałszywym", „ociekającym złotem krwią ropą" zdeterminowało wybory estetyczne Różewicza, który konsekwentnie, zwłaszcza w ostatnich tomach,

[38] T. Różewicz, *Credo (fragmenty)*, w: tegoż, *Utwory zebrane. Poezja*, t. 4, s. 343–348.

narusza – jak sam zauważa w zakończeniu poematu *zawsze fragment* – „delikatną tkankę poezji", próbując dotrzeć do „prawdy", która bywa „brzydka, odrażająca, kaleka":

pochylony nad mętną
gnuśną pełną odchodów
rzeką życia i śmierci
próbuję

czerpię z morza mowy
przelewam sto razy
z próżnego w puste

zmęczony zasypiam wtedy bóg rzeki – poezji
czysty zimny porywający ucieka

budzę się z grudką
błota w zaciśniętej dłoni
w blasku słońca
w świetle księżyca widzę złoto
złoto złoto złoto

g... rozpylone w kosmosie
w „nieskończoności"

zaczynam od początku
zaczynam od końca

zaczynam jeszcze raz[39]

Credo, potwierdzając na poziomie poetyki ścisłe zależności między autotematyzmem i satyrycznością w poezji Różewicza, bezpośrednio problematyzuje kwestię jej wymiaru etycznego.

Estetyka w służbie etyki

Utworem świadczącym w sposób szczególnie ewidentny o tym, że stała obecność żywiołu satyrycznego i refleksji autotematycznej w twórczości poetyckiej autora *Credo* wiąże się ściśle z postawą moralisty zaniepokojonego kondycją współczesnego świata

[39] Tamże, s. 348–349.

i człowieka, jest *recycling*. W poemacie tym Różewicz po raz pierwszy na tyle radykalnie narusza granice poezji, że uznaje za potrzebne objaśnienie struktury utworu, co czyni, wprowadzając do poematu dwa metatekstowe postscripta. Pierwsze – zamykające II część poematu zatytułowaną *Złoto* – ma jeszcze charakter wypowiedzi metapoetyckiej, w której poeta pół-żartem, pół-serio tłumaczy się z pisania nazbyt „długiego wiersza". Drugie „PS" jest już *stricte* dyskursywnym komentarzem na temat formy *recyclingu*, stanowiącym swoisty łącznik między trzyczęściowym tekstem głównym a dopełniającym go na płaszczyźnie ideowej wierszem *Unde malum?*. Warto zauważyć, że charakteryzując strukturę gatunkową utworu i objaśniając jej funkcje, poeta wyznacza kierunek lektury, jak gdyby zakładał, że sens jego działań mógłby nie zostać uchwycony przez czytelników:

> *Recykling* składa się z trzech części: I Moda, II Złoto, III Mięso. O ile Złoto ma jeszcze strukturę długiego „wiersza", to Moda i Mięso są gatunkiem poezji „wirtualnej". Część III Mięso ma formę śmietnika (informacyjnego śmietnika), w którym nie ma centrum, nie ma środka. Zaplanowana jałowość i bezwyjściowość stała się głównym elementem składowym utworu... Obłęd człowieka CJS bierze się z obłąkanego mózgu zwierzęcia. BSE zwraca się przeciwko człowiekowi. Przestępcza nie-moralność nauki miesza się z polityką, ekonomią i giełdą. Krąg się zamyka... Ani „sumienie", ani zdrowy rozum nie dają gwarancji, że ludzie nie będą fabrykować taśmowo ciał ludzkich i form zwierzęcych pozbawionych tzw. duszy. Wszystko mieści się w ludzkim mózgu: priony i kwanty, bogowie i demony... Pytanie filozofów i „zwykłych ludzi" – unde malum?, skąd się bierze zło? – znajduje odpowiedź może bardzo pesymistyczną i dla człowieka nieprzyjemną[40].

Jak wynika z postscriptum, status „wiersza" przypisuje autor tylko II części utworu, I i III kwalifikuje zaś jako gatunek poezji „wirtualnej", określając ponadto formę *Mięsa* mianem „informacyjnego śmietnika". Niewątpliwie spośród trzech części *recyclingu*

[40] T. Różewicz, *recycling*, w: tegoż, *Utwory zebrane. Poezja*, t. 4, s. 65. Kolejne cytaty z poematu lokalizuję w tekście głównym.

właśnie *Złoto* najbardziej przypomina swoją strukturą wcześniejsze poematy Różewicza takie, jak *Spadanie* czy *Non-stop-shows*. Mamy tu do czynienia ze stosunkowo spójną narracją liryczną przedstawiającą w tonie gorzkiej ironii wiek XX jako epokę naznaczoną przez Holocaust, a zarazem niezdolną sprostać etycznie doświadczeniu Zagłady. „Długi wiersz" rozpoczyna się cytatem z *Przemian* Owidiusza: „Aurea prima sata est aetas [...]", wprowadzającym metaforę „złotego wieku", która w toku opowieści o złocie zrabowanym przez nazistów w czasie II wojny światowej ulega udosłownieniu. Oto bowiem u schyłku XX stulecia:

> dziwne znaki pojawiły się
> na sztabach złota
> w sejfach Riksbanku
> centralnego banku Szwecji
> złoto zaczęło płakać
> krwawymi łzami
> by ukryć ten fakt
> Riksbank poprosił
> centralny bank szwajcarski
> o usuwanie ze sztab złota
> niemieckich znaków
> identyfikacyjnych
> i zastępowanie ich
> pieczęciami szwedzkimi
>
> [s. 44]

W *Złocie* satyryczność wtapia się w poetycką tkankę tekstu, realizując się poprzez sarkastyczną ironię ewokowaną na różnych jego płaszczyznach. Efekt sarkastyczno-ironiczny, który zasadza się w znacznej mierze na wspomnianym chwycie udosłownienia metafory „złotego wieku", a także na realizacji metafory „złoto zaczęło mówić", stanowiącej dominantę kompozycyjną tej części poematu, jest konsekwentnie wzmacniany na płaszczyźnie stylistycznej. Ironia i sarkazm wybrzmiewają również „lokalnie", a ich źródłem jest m.in. gra zleksykalizowanymi metaforami, wytwarzająca napięcie między znaczeniem dosłownym i przenośnym:

złoto „wyprane" w Europie i Ameryce
pokrywa się plamami
krwawi
kasy pancerne
są zamknięte jak komory gazowe
ale słychać zgrzytanie zębów
stłumione krzyki
z sejfów wydobywa się
duszny zapach padliny
sączy się trupi jad
krew
złoto „wyprane" w Szwajcarii
rozkłada się i gnije
w aseptycznej Szwecji

[s. 45]

Istotną rolę w generowaniu ironii odgrywa także powracająca w kilku wariantach fraza: „a może / Holocaustu nie było", „Holocaustu nie było", „ale Holocaustu przecież nie było", „a Holocaustu raczej nie było". Ufundowany na powtórzeniu sarkastyczno-ironiczny ton tego swoistego refrenu, wzmocniony dodatkowo przez konteksty, w jakich się on pojawia, ze szczególną siłą wybrzmiewa w zakończeniu *Złota*:

w II wojnie światowej Szwecja
była neutralna
a Holocaustu raczej nie było
złote było milczenie świata

[s. 52]

Intencja satyryczna manifestuje się w II części *recyclingu* wyraziście i zarazem powściągliwie. Całość utrzymana jest w tonacji poważnej, a sarkazm i ironia, wyrażające krytyczną postawę podmiotu, dochodzą do głosu w sposób subtelny i wyrafinowany. Dogłębnie przenikają rzeczową, pozornie beznamiętną relację, zaś sygnalizujące je przejścia do innego rejestru stylistycznego mają dyskretny charakter:

coraz częściej czyta się na murach
naszych miast napisy po polsku
„żydzi do gazu” i po niemiecku „Juden raus”
to lekkomyślni młodzieńcy
to źle wychowani chłopcy dzieci
rysują gwiazdę dawida
powieszoną na szubienicy

[s. 47]

Nie oznacza to bynajmniej, że w *Złocie* Różewicz w ogóle unika ostrego i dosadnego obrazowania. Na przykład realizując metaforę „złoto zaczęło mówić”, porównuje kasy pancerne do komór gazowych i pisze o wydobywającym się z sejfów „dusznym zapachu padliny” i sączącym się z nich „trupim jadzie”, ale nie mniej skuteczny efekt uzyskuje także wtedy, gdy sięgając po eufemizm, nazywa szabrowników „poszukiwaczami złota”:

zaraz po wojnie
pojawili się u nas poszukiwacze złota
„uzbrojeni” w łopaty kilofy
miski sita
szukali złotych żył
złotego piasku
złotych zębów
w złotodajnych Oświęcimiach
Majdankach Treblinkach

[s. 49]

Żywioł satyryczny w II części *recyclingu* nie niszczy poetyckiej tkanki wiersza, gdyż wtapiając się w nią, zostaje niejako okiełznany przez liryzm[41]. W odróżnieniu od *Mody* i *Mięsa* w *Złocie* dominuje głos podmiotu lirycznego, a wyraźnie wyodrębnione „cudze”

---

[41] Taka charakterystyka relacji satyra – poezja w *Złocie* może się wydawać nie do końca fortunna w kontekście takich wypowiedzi Różewicza, jak np. końcowy fragment poematu *zawsze fragment*, w którym poeta w sposób ironiczny daje wyraz trosce o poetyckość wiersza: „tu zauważyłem / że z nadmiaru gorliwości / niszczę delikatną tkankę poezji / i konstrukcję wiersza / więc kończę i stawiam kropkę / *(Quandoque bonus...)*” [T. Różewicz, *zawsze fragment*, s. 26–27]. Nie znajduję jednak lepszej formuły, przy pomocy której można by tę relację opisać.

słowo pojawia się stosunkowo rzadko. Narracja liryczna wskazuje przy tym na tożsamość osoby mówiącej w wierszu z jego autorem, czego wyraźnym znakiem jest wątek dotyczący rozpadu formy wiersza. Refleksja metapoetycka łączy się ściśle z satyryczną, ześrodkowaną na problemie moralnej odpowiedzialności za stosunek do Holocaustu i jego ofiar.

Pojawiający się kilkukrotnie w różnych wersjach językowych motyw „długiego wiersza" („long poems", „das lange Gedicht"), wyłania się w efekcie gry słów i ma swoje źródło w przywołanym dosłownie zdaniu (prawdopodobnie tytule artykułu) z „Newsweeka":

> „long poems"
> „Newsweek": „Nazi-Gold
> auch in Portugal
> das lange Gedicht"

„Wiersz się wydłuża rozpada", ponieważ rozsadza go temat, którego „nie można", jak pisze poeta w zamykającym *Złoto* postscriptum, zawrzeć w krótkiej i zwartej formie:

> jaki to długi wiersz! i tak się
> dłuży dłuży czy to „mistrza" nie nudzi
> czy nie można tego zmieścić
> w japońskim haiku? Nie można.
>
> [s. 53]

„Nie można" nie tylko dlatego, że się nie da, ale przede wszystkim dlatego, że nie wolno. Etyczny wymiar poezji jest bowiem nadrzędny wobec jej wymiaru estetycznego. Paradoksalnie jednak wątek autotematyczny pełni w *Złocie* funkcję integrującą, przyczyniając się do tego, że mimo tendencji do rozpadu II część *recyclingu* zachowuje „jeszcze strukturę długiego «wiersza»" [s. 65].

Sklasyfikowana przez Różewicza jako gatunek poezji „wirtualnej" I część *recyclingu* zatytułowana *Moda (1944–1994)* różni się od *Złota* zarówno kompozycyjnie, jak i stylistycznie. Ironia wyłania się tu w efekcie dysonansowego zderzenia dwóch rzeczywistości –

obozu koncentracyjnego z okresu II wojny światowej oraz współczesnej, której ludyczno-konsumpcyjny charakter lapidarnie ujmuje następujący dwuwers:

przyłącz się do nas
będzie weselej

[s. 43]

Moda skonstruowana jest na zasadzie kontrastu, który na płaszczyźnie kompozycyjnej realizuje się przez naprzemienne ukazywanie rzeczywistości obozowej oraz konfrontowanej z nią rzeczywistości współczesnej. Przeciwstawienie to podkreśla dwukrotnie powtórzona fraza „po pięćdziesięciu latach", oddzielająca opisy ubioru więźniów obozu od charakterystyki tendencji w modzie współczesnej, a jego sarkastyczno-ironiczny wydźwięk wzmacnia kontrast uwidaczniający się w stylistyce opisów. Fragmenty, w których opisywana jest „moda obozowa", utrzymane są w konwencji rzeczowej relacji wspomnieniowej:

ona dostaje do męskiej koszuli
podarte kalesony
stare podarte spodnie
i bluzę z rosyjskiego żołnierza
ma na białym płótnie gwiazdę
nie-Żydówki mają czerwony trójkąt
na ogolone głowy szmaty
mam wrażenie że jestem
na balu maskowym
orkiestra gra
Góralu, czy ci nie żal

niektóre załatwiały się do misek
z których jadły zupę

[s. 41]

Natomiast opisy aktualnych tendencji obowiązujących w modzie lat 90. zasadzają się na balansującym na pograniczu pastiszu i parodii naśladowaniu gazetowo-telewizyjnego stylu prezentacji mody:

nawet największe elegantki
mają w szafach jesienne lub zimowe
szynele czy kurtki „bosmanki"
połyskujące dwoma rzędami guzików
bluza marynarza kurtka bosmana
czy lotnika czapka oficera
kombinezon pilota ciągle mają
wierne wielbicielki już nie tylko
młodociane miłośniczki „patek"
sięgają po wojskowy styl

[s. 41]

W wyniku zestawienia dwóch tak odmiennych treściowo i stylistycznie obrazów, tytułowy „recycling" nabiera znaczenia przenośnego i ironicznego zarazem. Tym samym idea powtórnego wykorzystywania zużytych produktów odsłania swoje bynajmniej nie pozytywne aspekty, w czego efekcie obnażona zostaje dehierarchizacja wszelkich wartości, łącząca się ściśle z niepamięcią o przeszłości.

W kolejnych partiach *Mody*, ukazujących świat współczesny, pojawiają się także dosłowne „cytaty z rzeczywistości", a konkretnie z niemieckiej prasy. W pierwszym jest mowa o nowych trendach w modzie, drugi to anons „matrymonialny" silnej, zmysłowej, pięknej blondynki, lubiącej teatr, muzykę, literaturę, taniec, narty, tenis, saunę i poszukującej mężczyzny, który miałby ochotę poznać ją na jej „kobiecej planecie". Efekt sarkastyczno-ironiczny, który Różewicz osiąga, umieszczając pomiędzy tymi cytatami fragment zawierający wyzwiska, jakimi obrzucano kobiety w Oświęcimiu, zostaje wzmocniony przez obecność wśród szeregu obelżywych przezwisk słownictwa „garderobianego": „du vollgestopfter Strumpf" („ty rozciągnięta pończocho"), „alter Hut" („stary kapeluszu") czy „alte Waschkommode" („stara komodo na brudną bieliznę").

Część pierwszą *recyclingu* zamyka parodystyczny przegląd „kolorowej" prasy, który w kontekście otwierających *Modę* opisów wyglądu więźniów obozu brzmi szczególnie kąśliwie:

na ogolonej niedawno
do filmu głowie
wyrósł jej już gustowny jeżyk
a wspaniałe ciało opina
różowe bikini i osłania
duży ręcznik kąpielowy

[s. 43]

Naśladując gazetowy styl, Różewicz niejako oddaje głos współczesnej rzeczywistości, aby sama dopisała autokompromitującą puentę:

największym błędem jest
łączenie kolorów ciepłych z zimnymi
np. ciepłej pomarańczowej szminki
z zimnym różem na paznokciach
ciepłej makowej czerwieni
z zimną wiśnią
miedzianej pomadki
z cyklamenowym lakierem

[s. 43]

Parodia, występująca w *Modzie* lokalnie i przejawiająca się za pośrednictwem subtelnej ironii, w trzeciej części *recyclingu* staje się zasadniczym nośnikiem intencji satyrycznej, jest przy tym znacznie łatwiej uchwytna i bardziej szydercza. Zgodnie z określeniem Różewicza zawartym w postscriptum *Mięso* ma formę pozbawionego centrum „informacyjnego śmietnika”. Na ów „śmietnik” składają się m.in. dosłowne i sparafrazowane cytaty z prasy zawierające rewelacje na temat choroby „szalonych krów” i związanych z nią afer, a także doniesienia o osiągnięciach brytyjskich naukowców w dziedzinie klonowania, przeplatane ewokującym ironię refrenem: „w Paryżu wyrażono ubolewanie”. Obok informacji objaśniających medyczny fenomen określany jako „syndrom Creutzfeldta-Jakoba” czy opisujących eksperyment polegający na wszczepieniu krowie ludzkich genów, zamieszczone zostały dane statystyczne

odnośnie zachorowań na BSE, liczby sztuk bydła przeznaczonego do uboju oraz spożycia wołowiny. Przedrzeźniając styl massmediów, Różewicz naśladuje i wyolbrzymia do absurdu takie jego cechy, jak występowanie obok siebie informacji ważnych i błahych oraz nastawienie na sensację. Doskonałym przykładem jest tu fragment, w którym ironiczna parafraza doniesienia o tym, że:

> firma produkująca gotowe pokarmy
> dla zwierząt domowych Kici Kici
> zapewnia swoich klientów że nigdy
> nie użyła do swej produkcji
> odpadów zwierzęcych z Wielkiej Brytanii
>
> [s. 56]

przechodzi w absurdalną enumerację, zwieńczoną pure-nonsensową rymowanką:

> a jednak zarazek wołowiny
> przenosi się na inne żywe istoty
> na jednej z farm zwariowały norki
> w Anglii zdechła puma
> kilka antylop i 48 kotów
> kolorowa prasa donosi
> wściekła się pewna księżniczka na dworze
> a jedna krowa w oborze
> zaczęła śpiewać:
> „na łące pełnej traw i ziół
> im Landkreis Hannover
> zwariował nagle piękny wół
> w mózgu miał gąbkę pełną dziur
>
> księżniczka długo się wściekała
> aż wreszcie książkę napisała
> krówka machnęła raz ogonem
> oddała ducha razem z prionem”
>
> [s. 57]

Wyzyskując ludyczny potencjał parodii, Różewicz daleki jest jednak od zabawiania czytelnika. Zaznaczająca się wyraźnie w trzeciej części *recyclingu* ludyczność zdecydowanie podporządkowuje

się intencji satyrycznej i jest wobec niej służebna, znajduje też przeciwwagę w kąśliwej ironii i sarkazmie. Co więcej, by obnażyć szaleństwo współczesnego świata, Różewicz nie tylko przedrzeźnia jego głosy, ale też sięga po słowa ostre i dosadne:

wymóżdżano embriony i noworodki
robiono maseczki na mordy
milionerów kurew i gangsterów

[s. 63–64]

Swoją strukturą III cześć *recyclingu* zapowiada tendencje, które w kolejnych tomach poetyckich Różewicza przybierają na sile. Przedrzeźnianie głosów współczesnej rzeczywistości, swoista ludyczność, a także – tak drażniąca niektórych krytyków – dosadność stają się znakiem rozpoznawalnym późnej poezji Różewicza, w której żywioł satyryczny manifestuje się niejednokrotnie w czystej postaci, niezłagodzonej domieszką liryzmu.

Poemat *recycling* jest utworem, w którym konstytutywna dla poezji Różewicza satyryczność przejawia się w sposób niezwykle wyraźny i zróżnicowany. Jak w soczewce skupiają się w nim wszystkie cechy znamienne dla Różewiczowskiej satyry, zarówno tej przenikającej wcześniejszą twórczość poety, jak i tej stanowiącej zasadniczy komponent *Szarej strefy*, *Wyjścia* czy zdominowanego przez parodię tomu *Kup kota w worku*. Ze względu na zróżnicowanie tonacji i wielość środków, za pośrednictwem których manifestuje się w *recyclingu* satyryczność, a także ostentacyjne balansowanie na granicy poezji, poemat ten można uznać za utwór przełomowy w procesie przemian, jakim ulegała satyra w poezji Różewicza. Swoją poetyką *recycling* zaświadcza, że najlepsze efekty artystyczne jako satyryk osiąga Różewicz wówczas, gdy nie występuje wyłącznie w tej roli, gdy przejawiająca się w jego utworach satyryczność znajduje wyraźny kontrapunkt w liryczności. W moim przekonaniu jest on mistrzem satyry sarkastycznej, poważnej i zaangażowanej, co nie pozostaje bez związku ze swoistym poczuciem humoru, które sam poeta tak oto charakteryzuje:

> Ja sam nie jestem człowiekiem śmiechu, jestem raczej człowiekiem uśmiechu i uśmiechów. Nigdy nie ryczałem ze śmiechu, nie umierałem ze śmiechu, nie pękałem ze śmiechu, choć czasem śmiałem się do łez, np. patrząc na obrady naszego sejmu (na aktorów grających w nim role posłów itp.)[42].

Horyzont światopoglądowy Różewiczowskiej satyry zakreśla dopełniający *recycling* wiersz *Unde malum?*, w którym na zawarte w tytule pytanie poeta odpowiada jednoznacznie:

> Skąd się bierze zło?
> jak to skąd
>
> z człowieka
> zawsze z człowieka
> i tylko z człowieka
>
> człowiek jest wypadkiem
> przy pracy
> natury
> jest
> błędem
>
> [...]
>
> zło nie bierze się z braku
> ani z nicości
>
> zło bierze się z człowieka
> i tylko z człowieka
>
> [s. 65–66]

Trudno w tak jednostronnej diagnozie nie dostrzec celowej prowokacji, ale też wyrazu emocji stanowiącej o sile poezji Różewicza. Emocji – wedle określenia Piotra Śliwińskiego – zrodzonej z myślenia i emocji, która myślenie wywołuje[43].

Niewątpliwie będąc satyrykiem-moralistą jest też Różewicz w jakiejś mierze dydaktykiem, do czego zresztą przyznaje się

---

[42] T. Różewicz, *Kup kota w worku (work in progress)*, s. 98.

[43] P. Śliwiński, *Oczyszczenie*, w: tegoż, *Horror poeticus*, Wrocław 2012, s. 157.

w rozmowie z Ewą Likowską, której tak oto objaśnia ideę *Myrmekologii*:

> to wiersz dydaktyczny, w dosłownym tego słowa znaczeniu, o złych instynktach drzemiących także w dzieciach. Napisałem go przeciw wytartemu hasłu „Dzieci – jedyni mieszkańcy nieba na ziemi". Spodziewałem się, że ten poemat stanie się lekturą szkolną, że nauczyciele będą go omawiali z uczniami, którzy mają po 10–12 lat. Niestety nie zwrócono na niego uwagi. Ciągle traktuje się mnie w szkołach tak samo: „Taki a taki poeta z pokolenia Kolumbów, po wojnie wydał z siebie krzyk rozpaczy". A mnie nie o to chodzi...[44]

Można powiedzieć, że poeta jako dydaktyk stosuje dość niekonwencjonalne metody. *Myrmekologia (ciąg dalszy bajki o Guciu zaczarowanym)*, pisana – jak wynika z przywołanej wyżej wypowiedzi – z myślą o bardzo konkretnej grupie odbiorców jest bowiem wierszem, którego zrozumienie, ze względu na specyficzną poetykę, musi być niewątpliwie dla młodych czytelników nie lada wyzwaniem. Posługując się techniką kolażu tekstowego, Różewicz wykorzystuje w tym utworze zaczerpniętą z prasy informację o brutalnym zabójstwie ośmioletniego chłopca. „Cytat z rzeczywistości", włączony na zasadzie przerywnika do utrzymanej w tonie ironicznym opowieści o grzechach „małych chłopców / wobec mrówek" – nawiązującej w tytule i poprzez motto do XIX-wiecznej powieści dydaktycznej Zofii Ubertowskiej *Gucio zaczarowany* – okazuje się kluczowym ogniwem utworu demaskującego stereotypowe przekonanie o niewinności dzieci:

> o! dzieci! dzieci
> jedyni mieszkańcy nieba
> na ziemi
> co się z wami stało?
> Gucio zaczarowany
> zmienia się na gorsze
> z końcem XX wieku

[44] *Chciałbym się jeszcze pośmiać...* Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Ewa Likowska, s. 3.

jak podała policja zachodnioniemiecka,
zabójcą ośmioletniego chłopca
wyłowionego z rzeki
z poderżniętym gardłem okazał się
starszy, dwunastoletni kolega.
Młody zabójca tłumaczył się,
że chłopiec mu ubliżał.
Najpierw swą ofiarę skrępował
i zakneblował. Następnie
poderżnął chłopcu gardło,
by jeszcze żywego wrzucić do rzeki,
gdzie zadał mu cios nożem
w klatkę piersiową. Policja szybko
wpadła na trop młodego zabójcy
sieroty...

Guciu! Guciu!

goni go Echo

oczy zapalają się i gasną
na policzkach
płoną rumieńce
mały człowiek czuje
okrutną słodycz władzy
rozwalił zatopił
wielkie miasto

jutro tu wrócę
dokończę dzieła
wrzucę w sam środek
ten kamień
olbrzymi

myśli biegnąc
przed siebie[45]

Sugerując związek pomiędzy grzechami „małych chłopców" a zbrodnią popełnioną przez dwunastolatka, stworzył Różewicz

[45] T. Różewicz, *Myrmekologia (dalszy ciąg bajki o Guciu zaczarowanym)*, w: tegoż, *Płaskorzeźba*, s. 89–91.

wiersz satyryczno-dydaktyczny, w którym nie poucza, a jedynie prowokuje do refleksji. Właśnie w taki sposób, poprzez prowokację do krytycznego myślenia, satyryczność realizuje się w jego poezji najczęściej.

Występując w roli „moralisty" i „dydaktyka" Różewicz jest przeważnie satyrykiem powściągliwym, ewokującym satyryczne tony za pośrednictwem subtelnej ironii i jednocześnie łagodzącym je za pomocą lirycznych kontrapunktów. Natomiast wówczas gdy wstępuje w niego duch „publicysty", staje się satyrykiem kąśliwym i dosadnym, a niekiedy nawet zrzędliwym. Niewątpliwie publicystyczność niektórych wierszy zamieszczonych w *szarej strefie* i *Wyjściu*, może być rażąca. Przyznam, że niekiedy razi także mnie. Mimo ogromnej atencji dla poety i przekonania, że nie opublikował utworów „czysto" satyrycznych w tomach poetyckich w wyniku pochopnej – jak sugerują niektórzy recenzenci – decyzji, odczuwam konsternację, czytając takie wiersze, jak *mowa rozmowa dialog*:

Człowiekowi jest dana mowa
To odróżnia ludzi od zwierząt

kierowca: „spierdalaj pan
z tego samochodu"
pasażer: „pan nie ma prawa"
kierowca: „w mojej taksówce
ja stanowię prawo"

dialog skończył się na skrzyżowaniu
ulic Jana Pawła II
i Anielewicza

taksówkarze pobili panią
profesor zachodniej uczelni
i dali w ucho
krytykowi teatralnemu

pan prezydent paryża północy
obiecał wnikliwe śledztwo[46]

[46] T. Różewicz, *Mowa rozmowa dialog*, w: tegoż, *Wyjście*, s. 103.

Niemniej jednak, jak już wspomniałam, umieszczenie wierszowanej publicystyki obok utworów poetyckich postrzegam jako gest znaczący, który można uznać za szczególny wariant stosowanych przez Różewicza „strategii negatywnych”, przejawiających się, zdaniem Tomasza Kunza, na wszystkich poziomach organizacji wypowiedzi. W tym przypadku jest to poziom kompozycji całego tomu.

W twórczości poetyckiej Różewicza pograniczny charakter satyry i jej związki z autotematyzmem uwidaczniają się w sposób szczególnie wyrazisty. Satyryczność, manifestująca się w różnym stopniu nasilenia i w różnych tonacjach, stanowi – co próbowałam wykazać w tym rozdziale – konstytutywny składnik poezji autora *Niepokoju*, decydujący w znacznej mierze o jej formie. Nieustanne dążenie Różewicza do przekraczania granic poezji można uznać za przejaw jego krytycznego stosunku do rzeczywistości, postrzeganej z perspektywy zadeklarowanego „realisty”, świadomego faktu, że „zostaje się zawsze z fragmentem”, a mimo to wciąż ponawiającego „próby całości”. Formotwórczy potencjał żywiołu satyrycznego wykorzystuje Różewicz w specyficzny sposób, eksploatując przede wszystkim jego moc destrukcyjną. Utwory, w których żywioł ten wyraźnie dominuje, cechują się daleko posuniętą hybrydycznością. Można powiedzieć, że satyryczny temperament poety wyładowuje się w formach „bezforemnych”. Fakt, iż Różewicz jak ognia unika zgrabnych form, domkniętych błyskotliwą puentą, za to z upodobaniem umieszcza pod swoimi wierszami postscripta, wiąże się ściśle, moim zdaniem, z przekonaniem, bezpośrednio wyrażonym w wierszu *Credo (fragmenty)*, że poeta powinien być poszukiwaczem „prawdy”, która „może być / brzydka odrażająca kaleka”.

Zakończenie

Zasadniczym celem niniejszego studium było dowartościowanie satyry jako kategorii funkcjonalnej w analizie i interpretacji literatury współczesnej o wysokiej randze artystycznej. Jak próbowałam wykazać, na skutek marginalizacji satyry w polskim dyskursie literaturoznawczym, wynikającej ze zbyt wąskiego rozumienia zjawiska i nieuwzględniania jego historycznej zmienności, brakuje narzędzi do jego badania. Posługiwanie się tą kategorią w praktyce interpretacyjnej wymaga wypracowania bardziej precyzyjnego języka analizy różnorodnych przejawów satyryczności w tekstach literackich. Kwestią podstawową okazało się określenie statusu satyry, która jako fenomen o płynnych granicach przekracza ramy gatunkowe, wyznaczane na podstawie rzymskiej satyry wierszowanej i satyry menippejskiej. Zważywszy na fakt, iż ramy te nigdy nie były wystarczające, by objąć bogactwo form, w jakich dochodzi do głosu krytyczny stosunek do rzeczywistości znamionujący twórczość satyryczną, za użyteczną w jej analizie uznałam kategorię dyskursu, szczególnie poręczną w opisie złożonych relacji pomiędzy satyrykiem, odbiorcą i obiektem krytyki. Odwołując się do wypracowanego przez Paula Simpsona teoretycznego modelu satyry jako praktyki dyskursywnej, cechującego się, w mojej opinii, uniwersalnością pozwalającą na wykorzystanie go w analizie nie tylko tekstów literackich i nieliterackich, ale też szeroko rozumianych tekstów kultury, zaproponowałam pewne jego modyfikacje

w odniesieniu do przypadków opisywanych przez badacza jako „niekanoniczne". W moim przekonaniu w literaturze o wysokiej randze artystycznej takie sytuacje, w których obiektem satyry jest odbiorca lub sam satyryk nie tylko są intencjonalne, ale też nie należą wcale do rzadkości. Co istotne, zdarzają się i takie przypadki, kiedy czyniąc obiektem krytyki odbiorcę, satyryk wyraźnie sygnalizuje, że on sam również jej podlega.

W zaproponowanym przez Simpsona modelu satyry, po wspomnianych wyżej modyfikacjach, znajduje ugruntowanie zarysowana przeze mnie koncepcja satyry jako wyzwania dla odbiorcy, inspirowana rozważaniami Dustina Griffina, kwestionującego takie założenia leżące u podstaw „moralnej" teorii satyry, jak uznanie binarnej opozycji „pochwała i potępienie" (*praise-and-blame*) za formalny trzon satyry, a moralnych standardów za jej główny temat i miarę dla dewiacji; postrzeganie satyryka jako odwołującego się do tradycyjnych wartości, a tym samym potwierdzającego ich istnienie i zakładającego, że odbiorca to mniemanie podziela oraz porównywanie satyryka do kaznodziei-retora, nakłaniającego odbiorców do cnoty. Nawiązując z kolei do teoretycznych rozważań Frederica Bogela, w którego ujęciu satyra nie jest reakcją na zaobserwowaną przez satyryka różnicę między nim samym a krytykowanym obiektem, lecz zasadza się na wytwarzaniu tej różnicy, będącym rezultatem niepokoju wywołanego dostrzeżeniem w sobie podobieństwa do obiektu, sformułowałam tezę, że autokrytycyzm można uznać za jeden z aspektów postawy satyryka, fakultatywny wprawdzie, ale ujawniający się, zwłaszcza w literaturze współczesnej, relatywnie często. Jak próbowałam wykazać na konkretnych przykładach, to właśnie krytyczny stosunek do siebie samego, inicjujący proces dystansowania się satyryka wobec obiektu, decyduje o ambiwalentnym charakterze postawy satyrycznej, oscylującej między identyfikacją i opozycją. Analizując w kolejnych rozdziałach relacje między satyrą a ironia, parodią i groteską, próbowałam pokazać, że uwidaczniające się w praktyce interpretacyjnej skomplikowanie tych zależności podważa sensowność wysiłków

zmierzających do wytyczenia klarownych granic między wyżej wymienionymi fenomenami i z góry skazuje na niepowodzenie tego rodzaju próby teoretyczne jako oparte na pozbawionym wystarczających podstaw założeniu, że zjawiska te mogą być rozpatrywane jako równorzędne.

W rozdziale *Miejsce ironii w dyskursie satyrycznym* krytycznej analizie poddałam dokonany przez Simpsona opis struktury tekstu satyrycznego, wskazując na to, że zaproponowane przez badacza ujęcie jest zdecydowanie za wąskie, zakłada bowiem, że element konstytutywny takiego tekstu stanowi realizująca się w dwóch fazach ironia. Nie kwestionując bynajmniej faktu, że ta ostatnia należy do środków wyrazu z upodobaniem wykorzystywanych przez satyryków, na konkretnych przykładach pokazałam, iż satyryczność wcale nie musi być ewokowana za pośrednictwem ironii. Za kluczowe dla opisu relacji pomiędzy satyrą i ironią uznałam pytanie o wpływ ironii jako środka wyrazu na czytelność intencji satyrycznej. Zgadzając się generalnie z koncepcją Lindy Hutcheon, postrzegającej ironię jako strategię dyskursywną, zaproponowałam istotną, jak sądzę, modyfikację w opisie zależności między etosami ironii i satyry. Wskazując na redukcyjny charakter przyjętego przez badaczką ujęcia satyry, której przypisuje ona z jednej strony agresywność i destruktywność, z drugiej zaś cel naprawczy, na przykładzie *Głosu w sprawie pornografii* Wisławy Szymborskiej starałam się wykazać, że satyryczność może przejawiać się w sposób bardzo subtelny poprzez ironię pozbawioną agresji. W moim przekonaniu kryterium agresywności jest stopniowalne, a etosy ironii i satyry pokrywają się w znacznie większym zakresie niż wyznaczony przez Hutcheon, według której łączą się one na krańcu skali ironicznej. Uważam, że krytyczny dystans satyryka nie tylko wobec obiektu, ale i wobec siebie ewokowany jest między innymi za pośrednictwem ironii, która może występować w bardzo różnych odcieniach od kąśliwej i agresywnej po łagodnie żartobliwą, co w praktyce interpretacyjnej utrudnia wytyczenie granic między satyrą i humorem. Polemizując z kolei z Zofią

Mitosek, za wysoce problematyczne uznaję przeciwstawianie satyry i ironii na płaszczyźnie światopoglądowej. Takie ujęcie relacji między obu zjawiskami, wynikające z niedostrzegania autokrytycznego wymiaru postawy satyrycznej, wprowadza jedynie zamęt terminologiczny i utrwala stereotypowy obraz satyryka jako przekonanego o słuszności swoich racji moralisty czy wychowawcy społeczeństwa, ignorujący fakt, że wielu satyryków jest kwestionującymi wszelkie autorytety sceptykami.

Rozpatrując powiązania między satyrą i parodią, przede wszystkim poddałam rewizji pogląd, że różnica między obu zjawiskami zasadza się na odmienności krytykowanego obiektu, który w satyrze jest jakoby zewnątrztekstowy, w parodii zaś wewnątrztekstowy. Celem przeprowadzonych w rozdziale czwartym analiz było dowiedzenie, że parodia jako strategia intertekstualna o potencjale krytycznym, który czyni z niej funkcjonalny nośnik intencji satyrycznej, komplikuje sytuację komunikacyjną między satyrykiem i odbiorcą, w efekcie czego problematyczne okazuje się rozstrzygnięcie, czy parodiowany wzorzec poddany został krytyce, czy też – nie będąc jej obiektem – służy tylko intencji krytycznej zorientowanej na obiekt o charakterze pozaliterackim i pozajęzykowym. Jak próbowałam wykazać, o funkcjonalności parodii jako narzędzia satyry decyduje nie tylko jej aspekt intertekstualny, ale też autoreferencjalny. Ten drugi – o czym dowodnie świadczą *Trans-Atlantyk* Gombrowicza i *Moniza Clavier* Mrożka – odgrywa istotną rolę w ewokowaniu krytycznego dystansu satyryka do siebie. W pełni zasadne, moim zdaniem, włączenie metaliteratury w obszar satyry neutralizuje negatywne nacechowanie tej kategorii i zwiększa jej użyteczność w analizie wyrafinowanych form literackich. Utwory oparte na parodii, jako odwołujące się do innych zdarzeń dyskursywnych i prowokujące odbiorcę do szukania „nowego punktu widzenia", doskonale wpisują się w Simpsonowski model tekstu satyrycznego. Niewątpliwie w przypadku tego rodzaju utworów odbiorca musi usłyszeć „pogłos" innego zdarzenia dyskursywnego i rozpoznać mechanizm jego transformacji, aby ziden-

tyfikować obiekt krytyki, co uwarunkowane jest przede wszystkim wiedzą o typowych strukturach tekstowych oraz kompetencją w zakresie rozpoznawania stylów, gatunków, rejestrów, dialektów i idiolektów. Teksty satyryczne zasadzające się na parodii dostarczają też mocnych argumentów na rzecz proponowanej przeze mnie koncepcji satyry jako wyzwania dla odbiorcy, wymagają bowiem od niego zaangażowania i gotowości do weryfikacji własnych poglądów.

W rozdziale *Satyra wobec groteski* krytycznie odniosłam się do moich wcześniejszych ustaleń w kwestii powiązań między obu zjawiskami. Nie kwestionując samego rozumienia groteski jako zasady estetycznej służącej artykulacji różnych postaw światopoglądowych, za niefortunną uznałam, zastosowaną przeze mnie w analizie *Balu w Operze* Juliana Tuwima, formułę „przerastania satyry w groteskę". Upatrując w nobilitacji groteski jednej z istotnych przyczyn tendencji do deprecjonowania satyry, za sprzyjające emancypacji tej pierwszej kategorii, dokonującej się niejako kosztem drugiej, uznałam koncepcje teoretycznoliterackie akcentujące autonomiczny charakter literatury. Jako argument potwierdzający trafność tej hipotezy posłużyła analiza kanonicznego artykułu Borysa Eichenbauma *Jak jest zrobiony „Płaszcz" Gogola*. Dystansując się z kolei wobec tendencji do traktowania groteski jako kategorii światopoglądowej, za kluczowe nieporozumienie w kwestii zależności między satyrą i groteską uznałam postrzeganie tych kategorii jako przeciwstawnych na płaszczyźnie światopoglądowej. Dowodząc, że takie podejście jest nieuzasadnione i prowadzi do interpretacyjnych uproszczeń, rewizji poddałam również dość powszechny pogląd, że przekonanie o absurdalności egzystencji człowieka decyduje o przekraczaniu granic satyry w kierunku groteski. W moim przekonaniu poczucie absurdu ludzkiej egzystencji nie koliduje w żaden sposób z postawą satyryka. Groteska, będąca szczególnie adekwatnym sposobem artykulacji doświadczenia absurdu, obnaża w tego rodzaju utworach uzurpacje rozumu i ujawnia swój potencjał polemiczny wobec wizji świata opartych na przekonaniu o istnieniu nadrzędnej instancji gwarantującej jego sensowność.

W ostatnim rozdziale pracy – opartym w całości na materiale zaczerpniętym z twórczości poetyckiej Tadeusza Różewicza – skoncentrowałam się na kwestii pogranicznego statusu satyry, która niejako z założenia podważa standardowe kryteria literackości. Dostrzegając ścisły związek między żywiołem satyrycznym i obecną w wielu utworach Różewicza refleksją metapoetycką, starałam się wykazać, że pewne odmiany autotematyzmu można uznać za przejaw krytycznej postawy wobec świata, manifestującej się poprzez destrukcję formy, w jakiej się ten świat obrazuje. W postawie satyryka uwidaczniającej się z różną wyrazistością w całej twórczości poety, upatruję źródeł jego dążenia do poszerzania granic poezji. Efektem tego dążenia są bardzo często utwory znakomite, w różnorodny sposób prowokujące odbiorcę do krytycznej refleksji, czasem jednak owocuje ono tekstami drażniącym z uwagi na swój nazbyt publicystyczny charakter. Uwydatniając autokrytyczny wymiar twórczości satyrycznej, chciałam zwrócić uwagę zarówno na złożoność postawy satyryka, jak i na formotwórczy potencjał żywiołu satyrycznego, który Różewicz wykorzystuje w specyficzny sposób, eksploatując przede wszystkim jego moc destrukcyjną. Innymi słowy, satyryczny temperament poety wyładowuje się w formach „bezforemnych".

Ukazanie satyry jako fenomenu o płynnych granicach miało na celu dowartościowanie jej jako kategorii funkcjonalnej w analizie twórczości wybitnych prozaików, poetów i dramaturgów, a w konsekwencji docenienie roli żywiołu satyrycznego w literaturze współczesnej. O wyborze materiału analitycznego zadecydowało teoretyczne sprofilowanie mojej pracy, w której nie aspirowałam do nakreślenia panoramicznego obrazu współczesnej polskiej twórczości satyrycznej, co byłoby, jak sądzę, zadaniem niewykonalnym. Uprzedzając ewentualny zarzut, że polska literatura najnowsza w niewielkim stopniu posłużyła za materiał egzemplifikujący moje rozważania, a wśród reprezentujących ją tekstów nie znalazły się utwory pisarzy młodszego pokolenia, chciałabym zaznaczyć, że dobierając przykłady kierowałam się kryterium rangi

artystycznej oraz walorami ilustracyjnymi uwarunkowanymi poetyką. Nie bez znaczenia było też moje względnie dobre rozeznanie w twórczości pisarzy, których utwory poddane zostały analizie, dopiero bowiem z takiej całościowej perspektywy można określić, czy i w jakim stopniu postawa satyryka determinuje poetykę danego twórcy. Nie czując się kompetentna do formułowania syntetyzujących sądów na temat obecności żywiołu satyrycznego w literaturze najnowszej, mogę jedynie zaryzykować hipotezę, że przejawia się on w twórczości takich na przykład pisarek i pisarzy, jak Manuela Gretkowska, Natasza Goerke, Sylwia Chutnik, Dorota Masłowska, Ignacy Karpowicz czy Wojciech Kuczok wystarczająco często i wyraziście, by nie był traktowany jako zjawisko marginalne. Mam nadzieję, że wywiedzione z analizy konkretnych utworów rozpoznania dotyczące relacji miedzy satyrą a ironią, parodią, groteską i autotematyzmem, okażą się użyteczne nie tylko w analizie poszczególnych utworów satyrycznych, ale też jako punkt wyjścia do szerszego oglądu fenomenu satyry w perspektywie historycznoliterackiej.

Na zakończenie chciałabym podkreślić, że zaproponowana przeze mnie koncepcja satyry jako wyzwania dla odbiorcy, nie jest koncepcją o charakterze generalizującym, odnosi się bowiem tylko do szczególnych przejawów satyryczności. Zwracałam na to uwagę w pierwszym rozdziale, zastrzegając, że nie każda satyra przybiera formę wyzwania i nie każdy satyryk jest samokrytycznym sceptykiem, zasiewającym w odbiorcy wątpliwości lub prowokującym go do krytycznej refleksji nad sobą i światem. Temperament satyryczny nie skazuje nikogo ani na artystyczną „gorszość", ani na wybitność. Oczywiste jest, że satyra może pozostawać na usługach określonej ideologii, może być doktrynerska i nachalnie dydaktyczna, nie stanowi to jednak podstawy do jej deprecjonowania. Uprawianie twórczości satyrycznej nie dyskredytuje pisarza jako artysty wielkiego formatu. Wybitne utwory satyryczne dowodnie świadczą o tym, że uniwersalna satyra jest zazwyczaj polifoniczna.

Nota bibliograficzna

Do poszczególnych rozdziałów książki włączone zostały fragmenty lub przeredagowane (poszerzone lub skrócone) wersje artykułów opublikowanych wcześniej w czasopismach lub monografiach zbiorowych. W rozdziale I wykorzystałam szkic *Satyra jako wyzwanie dla interpretatora*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 2017, t. 30 (50), s. 313–323. Do rozdziału II włączyłam fragmenty artykułu recenzyjnego *Satyra jako praktyka dyskursywna*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2012, nr 3, s. 241–248. W rozdziale III wykorzystałam artykuł *Ironia a dyskurs satyryczny*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2013, nr 4, s. 205–214 oraz fragmenty artykułu *Przepisywanie jako element strategii satyrycznej*, w: *Literatura prze-pisana II. Od zapomnianych teorii do kryminału*, red. A. Izdebska, A. Przybyszewska, D. Szajnert, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2016, s. 191–207. Do rozdziału IV włączyłam obszerne fragmenty artykułu *Niejednoznaczny status tekstu parodiowanego w dyskursie satyrycznym*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2014, t. 57, z. 2 (114), s. 53–63 oraz niewielki fragment artykułu *Być „w samym środku świata". Metaforyka przestrzenna w „Monizie Clavier" Sławomira Mrożka*, w: *Geografia i metafora*, red. E. Konończuk, E. Nofikow, E. Sidoruk, Białystok 2013. Rozdział V skomponowany został na bazie artykułów *Kilka uwag o relacjach między satyrą i groteską*, w: *Literatura – Pamięć – Kultura*, red. E. Sidoruk, M.M. Leś, Białystok: Trans Humana, 2010, s. 43–50 i *Apoteoza groteski. Borysa*

Eichenbauma czytanie Gogola, „ Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2016, t. 59, z. 4 (120), s. 125–133. Na rozdział ostatni złożyły się fragmenty następujących artykułów: *Poezja i satyra (Wokół „Szarej strefy" i „Wyjścia" Tadeusza Różewicza)*, w: *Polska proza i poezja po 1989 roku wobec tradycji*, red. A. Główczewski i M. Wróblewski, Toruń 2007, s. 243–252, *Formy satyry w poezji Tadeusza Różewicza*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki" 2009, nr 3, s. 157–169, *„Przecież wiersz nie ma końca". O pewnym wątku autotematycznym w poezji Tadeusza Różewicza*, w: *Nowa w poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*, red. T. Cieślak i K. Pietrych, Kraków 2009, s. 225–236 oraz *„Recycling" Tadeusza Różewicza jako poemat satyryczny*, „Czytanie Literatury" 2013, nr 2, s. 134–143.

Bibliografia

A. Satyra i zjawiska pokrewne

Aleksandrowicz Alina, *Twórczość satyryczna Adama Naruszewicza*, Wrocław 1964.

Alichnowicz Karol, *„Miejsce dla kpiarza". Satyra w latach 1948–1955*, Kraków 2006.

Alleman Beda, *O ironii jako kategorii literackiej*, przeł. M. Dramińska-Joczowa, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 1.

Bachtin Michaił, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970.

Bachtin Michaił, *Satyra*, przeł. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, w: *Ja – Inny. Wokół Bachtina. Antologia*, t. 1, red. D. Ulicka, Kraków 2009.

Bachtin Michaił, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a ludowa kultura śmiechu*, przeł. A. i A. Goreniowie, opracowanie, wstęp i komentarze S. Balbus, Kraków 1975.

Bachtin Michaił, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982.

Badecki Karol, *Polska satyra mieszczańska*, Kraków 1950.

Balbus Stanisław, *„Zagłada gatunków"*, „Teksty Drugie" 1999, nr 6.

Balbus Stanisław, *Między stylami*, wyd. 2, Kraków 1996.

Barasch Frances K., *The Grotesque. A Study in Meanings*, The Hague – Paris 1971.

Bargańska Nina, *Słowiański renesans antyku*, w: *Ja – Inny. Wokół Bachtina. Antologia*, t. 2, red. D. Ulicka, Kraków 2009.

Bem Antoni Gustaw, *Teorja poezji polskiej z przykładami w zarysie popularnym analityczno-dziejowym*, Petersburg 1899.

Bentley Joseph, *Semantic Gravitation. An Essay on Satiric Reduction*, „Modern Language Quaterly" 1969, Vol. 30, No. 1.

Bereza Aleksander, *Dwa problemy parodii u Sławomira Mrożka*, w: *Prace z poetyki poświęcone VI Międzynarodowemu Kongresowi Slawistów*, red. M. R. Mayenowa, J. Sławiński, Warszawa 1968.

Bereza Aleksander, *Parodia wobec struktury groteski*, w: *Styl i kompozycja*, red. J. Trzynadlowski, Wrocław 1965.

Bereza Aleksander, *Problem teorii stylizacji w satyrze*, Wrocław 1966.

Bereza Aleksander, *Próba analizy parodii*, „Prace Literackie" V, Wrocław 1963.

Bergson Henri, *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Warszawa 1995.

Bertrand Denis, *Ironia i humor: dyskurs wywracający*, w: *Humor europejski*, red. M. Abramowicz, D. Bertrand, T. Stróżyński, Lublin 1994.

Bloom Edward A., Bloom Lilian D., *The Satiric Mode of Feeling. A Theory of Intention*, „Criticism. A Quaterly for Literature and Arts" 1969, Vol. 11, No 2.

Bocheński Tomasz, *Czarny humor w prozie polskiej po 1989 roku*, „Tekstualia" 2014, nr 4.

Bocheński Tomasz, *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza. Lata trzydzieste*, Kraków 2005.

Bogel Frederic, *The Difference Satire Makes. Rhetoric and Reading from Jonson to Byron*, Ithaca – London 2000.

Boileau-Despréaux Nicolas, *Sztuka rymotwórcza*, w tłumaczeniu Maciuńskiego, oprac. M. Siwiec, Kraków 2002.

Bolecki Włodzimierz, *Groteska, groteskowość*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1992.

Bolecki Włodzimierz, *Historyk literatury i cytaty*, w: W. Bolecki, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1998.

Bolecki Włodzimierz, *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i Dwudziestolecie Międzywojenne*, w: W. Bolecki, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1998.

Booth Wayne C., *A Rhetoric of Irony*, Chicago – London 1975.

Borowski Tadeusz, *Problemy satyry politycznej. Tezy do dyskusji*, „Nowa Kultura" 1951, nr 4.

Borowy Wacław, *Naruszewicz, Krasicki*, w: W. Borowy, *O poezji polskiej w XVIII wieku*, Kraków 1948.

Brodziński Kazimierz, *O satyrze*, w: K. Brodziński, *Pisma estetyczno-krytyczne*, oprac. Z.J. Nowak, t. 1, Wrocław 1964.

Brooke-Rose Christine, *Illusions of Parody*, w: *Making Sense. The Role of the Reader in Contemporary American Fiction*, ed. G. Hoffman, München 1989.

Buchwald-Pelcowa Paulina, hasło: „Satyra", w: *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze – renesans – barok*, red. T. Michałowska, wyd. 2 popr. i uzup., Wrocław 1998.

Buchwald-Pelcowa Paulina, *Satyra czasów saskich*, Wrocław 1966.

Bystroń Jan Stanisław, *Komizm*, Wrocław 1960.

Calinescu Matei, *Parody and Intertextuality*, „Semiotica" 1987, Vol. 65, No. 1–2.

Cegielski Hipolit, *Nauka poezyi zawierająca teoryą poezyi i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcelniejszych wzorów poezyi polskiej do teorii zastosowany*, wyd. 5, Poznań 1879.

Chatman Seymour, *Parody and Style*, „Poetics Today" 2001, Vol. 22, Issue 1.

Chrzanowski Ignacy, *Z dziejów satyry polskiej XVIII wieku*, Warszawa 1909.

Chrząstowska Bożena, Wysłouch Seweryna, *Poetyka stosowana*, wyd. 2 zmienione, Warszawa 1987.

Clark John R., *The Modern Satiric Grotesque and Its Traditions*, Lexington 1991.

Clayborough Arthur, *The Grotesque in English Literature*, Oxford 1965 (rozdz. IV: *Writers on the Grotesque: Wolfgang Kayser*; rozdz. V: *An Approach Through Psychology* – przekład polski pt. *Z problemów teorii groteski*, przeł. P. Marciszuk, J. Bujek, W. Kruszka, cz. 1: „Przegląd Humanistyczny" 1981, nr 1/2; cz. 2: „Przegląd Humanistyczny" 1981, nr 3).

Colebrook Claire, *Irony*, London – New York 2005.

Critchley Simon, *O humorze*, przeł. T. Mizerkiewicz, I. Ostrowska, Warszawa 2012.

Czachowski Kazimierz, *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884–1934*, t. 3: *Ekspresjonizm i neorealizm*, Warszawa – Lwów 1936.

Deer Irving, Deer Harriet, *Satyra jako gra retoryczna*, przeł. J. Anders, w: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, oprac. Z. Lewicki, Warszawa 1986.

Dentith Simon, *Parody*, London – New York 2000.

Dmochowski Franciszek Ksawery, *Sztuka rymotwórcza*, oprac. S. Pietraszko, Wrocław 1956.

Doda Agnieszka, *Ironia i ofiara*, Poznań 2007.

Doktór Roman, *Poeta uśmiechnięty. O wyobraźni komicznej Ignacego Krasickiego*, Wrocław 1992.

Dziechcińska Hanna, *W krzywym zwierciadle. O karykaturze i pamflecie czasów renesansu*, Wrocław 1976.

Dziemidok Bohdan, *O komizmie*, Warszawa 1967.

Dziemidok Bohdan, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, Gdańsk 2011.

Eden Rick, *Master Tropes in Satire*, „Style" 1987, Vol. 21, No. 4.

Eichenbaum Borys, *Jak jest zrobiony „Płaszcz" Gogola*, przeł. M. Książek-Czermińska, w: *Sztuka interpretacji*, red. H. Markiewicz, t. 1, Wrocław 1971.

Esslin Martin, *The Theatre of the Absurd*, New York 1969 (przekład polski rozdz. pt. *Znaczenie absurdu*, przeł. P. Bikont, „Pamiętnik Literacki" 1976, z. 3).

Eustachiewicz Lesław, *Wstęp*, w: K. Opaliński, *Satyry*, Wrocław 1953.

Feinberg Leonard, *Introduction to Satire*, Ames 1967.

Feinberg Leonard, *The Satirist. His Temperament, Motivation, and Influence*, Ames 1963.

Feinberg Leonard, *The Secret of Humor*, Amsterdam 1978.

Feinberg Leonard, *Satire: The Inadequacy of Recent Definitions*, „Genre" 1968, Vol. 1, No. 1.

Foucault Michel, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, wstęp J. Topolski, Warszawa 1977.

Foucault Michel, *Kim jest autor?*, przeł. M.P. Markowski, w: M. Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybrał i oprac. T. Komendant, Warszawa 1999.

Foucault Michel, *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny wygłoszony w Collège de France 2 grudnia 1970*, przeł. M. Kozłowski, Gdańsk 2002.

Frybes Stanisław, *Od satyry politycznej i społecznej do poetyki groteski*, w: S. Frybes, *W krainie groteski. Problemy satyry galicyjskiej drugiej połowy XIX w.*, Wrocław 1979.

Frye Northrop, *Anatomia krytyki*, przeł. M. Bokiniec, Gdańsk 2012.

Genette Gérard, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014.

Gębala Stanisław, *Groteska i realizm*, „Litteraria", red. J. Trzynadlowski, Wrocław 1969.

Gębala Stanisław, *Wśród szyderców i gdzie indziej*, Katowice 1981.

Głowiński Michał, *Cztery typy fikcji narracyjnej*, w: M. Głowiński, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998.

Głowiński Michał, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000 (tu: *O intertekstualności*, *O stylizacji*, *Groteska we współczesnej literaturze polskiej*, *Drwiące requiem dla historii. O „Weselu Hrabiego Orgaza" Romana Jaworskiego*, *Sztuczne awantury, Witkacy jako pantagreulista*, *Parodia konstruktywna. O „Pornografii" Gombrowicza*).

Głowiński Michał, *Ironia jako akt komunikacyjny*, w: M. Głowiński, *Monolog wewnętrzny Telimeny i inne szkice*, Kraków 2007.

Głowiński Michał, *O grotesce*, „Tygodnik Kulturalny" 1979, nr 12.

Głowiński Michał, Okopień-Sławińska Aleksandra, Sławiński Janusz, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1978.

Główczewski Aleksander, *O głównych terminach teorii komizmu*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska" 1994, z. 276.

Goliński Zbigniew, *Wstęp*, w: I. Krasicki, *Satyry i listy*, Wrocław 1958.

Gołaszewska Maria, *Śmieszność i komizm*, Warszawa 1987.

Griffin Dustin, *Satire. A Critical Reintroduction*, Lexington 1994.

Gryglewicz Tomasz, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków – Wrocław 1984.

Grzeszczuk Stanisław, *Błazeńskie zwierciadło. Rzecz o humorystyce sowizdrzalskiej XVI i XVII wieku*, Kraków 1970.

Grzeszczuk Stanisław, *O „Satyrach" Krzysztofa Opalińskiego. Próba syntezy*, Wrocław 1961.

Grzeszczuk Stanisław, *Wstęp*, w: A. Naruszewicz, *Satyry*, Wrocław 1962.

Grzędzielska Maria, Kostkiewiczowa Teresa, hasło: „Satyra", w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1991.

Guriewicz Aron J., *Z historii groteski. „Dół" i „góra" w średniowiecznej literaturze łacińskiej*, przeł. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki" 1979, z. 4.

Habermas Jürgen, *Pojęcie działania komunikacyjnego*, przeł. A.M. Kaniowski, „Kultura i Społeczeństwo" 1986, t. 30, nr 4.

Halloran S. M., *Język i absurd*, przeł. G. Cendrowska, „Pamiętnik Literacki" 1979, z. 4.

Hannoosh Michele, *The Reflexive Function of Parody*, „Comparative Literature" 1989, vol. 41, nr 2.

Harpham Goeffrey G., *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton 1982.

Hellich Artur, *Jak rozpoznać pastisz (i odróżnić go od parodii)?*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2014, t. 57, z. 2.

Highet Gilbert, *The Anatomy of Satire*, Princeton 1972.

Hopensztand Dawid, *Satyry Krasickiego (Próba morfologii i semantyki)*, w: *Stylistyka teoretyczna w Polsce*, red. K. Budzyk, Warszawa 1946.

Humor europejski, red. M. Abramowicz, D. Bertrand, T. Stróżyński, Lublin 1994.

Hutcheon Linda, *Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym*, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 1.

Hutcheon Linda, *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, London – New York 1995.

Hutcheon Linda, *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, przeł. A. Wojtanowska, W. Wojtowicz, Wrocław 2007.

Ironia modernistów. Studia, red. M. Bajko, U.M. Pilch, J. Ławski, Białystok 2018.

Irzykowski Karol, *Zdobnictwo w poezji*, w: K. Irzykowski, *Walka o treść; Beniaminek*, Kraków 1976.

Janus-Sitarz Anna, *Groteska literacka. Od diabła w Damaszku po Becketta i Mrożka*, Kraków 1998.

Jastrzębski Zdzisław, *Wymiary groteski*, w: Z. Jastrzębski, *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*, Warszawa 1969.

Jennings Lee Byron, *The Ludicrous Demon. Aspects of the Grotesque in German Post-Romantic Prose*, Berkeley and Los Angeles 1963 (rozdz. *The Term "Grotesque"* – przekład polski pt. *Termin „groteska"*, przeł. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki" 1979, z. 4).

Karpowicz Agnieszka, *Kolaż. Awangardowy gest kreacji: Themerson, Buczkowski, Białoszewski*, Warszawa 2007.

Karrer Wolfgang, *Trawestacja, parodia, pastisz*, przeł. K. Jacimczak, „Studenckie Zeszyty Naukowe UJ", z. 3: *Ironia, parodia, satyra*, Karków 1988.

Kasperski Edward, *Czarny humor, komizm, parodia*, „Tekstualia" 2014, nr 4.

Kasperski Edward, *Różewicz, groteska i... postmodernizm*, w: E. Czaplejewicz, E. Kasperski, *Literatura i różnorodność. Kresy i pogranicza*, Warszawa 1996.

Kaufer David S., *Ironia, forma interpretacyjna i teoria znaczenia*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 1.

Kayser Wolfgang, *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, München 1960 (przekład angielski: *The Grotesque in Art and Literature*, translated by U. Weisstein, New York 1981; ostatni rozdział książki w przekładzie polskim: W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki" 1979, z. 4).

Kerbrat-Orecchioni Catherine, *Ironia jako trop*, przeł. M. Dramińska-Joczowa, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 1.

Kleiner Juliusz, *Pierwszy cykl „Satyr" Krasickiego*, *Drugi cykl „Satyr" Krasickiego*, w: J. Kleiner, *O Krasickim i Fredrze: dziesięć rozpraw*, Wrocław 1956.

Kleiner Juliusz, *Z zagadnień komizmu*, w: J. Kleiner, *Studia z zakresu teorii literatury*, Lublin 1956.

Kłosiński Krzysztof, *Wokół „Historii maniaków". Stylizacja. Brzydota. Groteska*, Kraków 1992.

Komornicka Anna M., hasło: „Satyra", w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006.

Kopczyński Jacek, *Antymodernistyczna parodia i groteska: „Wesele hrabiego Orgaza" Romana Jaworskiego*, „Pamiętnik Literacki" 1991, z. 3.

Korus Kazimierz, *Grecka proza poklasyczna*, Kraków 2003.

Korwin-Piotrowska Dorota, *Poetyka. Przewodnik po świecie tekstów*, Kraków 2011.

Kristeva Julia, *Słowo, dialog i powieść*, w: *Bachtin. Dialog – Język – Literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983.

Krzyżanowski Julian, *Nauka o literaturze*, wyd. 3, Wrocław 1984.

Lang Candace D., *Irony/Humor. Critical Paradigms*, Baltimore – London 1988.

Lechicki Czesław, *Z dziejów satyry polskiej XVI wieku*, Lwów 1933.

Łaguna Piotr, *Ironia jako postawa i wyraz*, Kraków 1984.

Ławski Jarosław, *Ironia i mistyka: doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005.

Ławski Jarosław, *Ironia młodopolska*, w: *Młoda Polska w najnowszych badaniach*, red. E. Jakiel, T. Linkner, Gdańsk 2016.

Marciszuk Piotr, *Groteska i absurd (estetyczny i światopoglądowy aspekt groteski)*, „Przegląd Humanistyczny" 1983, nr 4.

Marciszuk Piotr, *U podstaw groteskowej wizji świata – kryzys podmiotowości*, „Przegląd Humanistyczny" 1982, nr 12.

Markiewicz Henryk, *Kariera pastiszu*, w: *Poetyka, polityka, retoryka*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2006.

Markiewicz Henryk, *Parodia a inne gatunki literackie*, w: H. Markiewicz, *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe*, Warszawa 1976.

Mayenowa Maria Renata, *Poetyka opisowa. Opis utworu literackiego. Książka pomocnicza dla nauczyciela*, Warszawa 1949.

Mencwel Andrzej, *Antygroteska Gombrowicza. „Ferdydurke" i teoretyczne problemy jej interpretacji*, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 2: *Literatura międzywojenna*, red. A. Brodzka, Z. Żabicki, Warszawa 1965.

Michałowski Piotr, *Po co się pisze pastisze?*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2014, t. 57, z. 2.

Mickiewicz Adam, *Prelekcje paryskie*, w: A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, t. 11, Warszawa 1998.

Między tekstami: intertekstualność jako problem poetyki historycznej, red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki, Warszawa 1992.

Miodońska-Brookes Ewa, Kulawik Adam, Tatara Marian, *Zarys poetyki*, Warszawa 1972.

Mitosek Zofia, *Co z ta ironią?*, Gdańsk 2013.

Mitosek Zofia, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997.

Mityk Iwona, *Inne spojrzenie. Groteska w prozie polskiej o wojnie i okupacji*, Kielce 1997.

Mitzner Zbigniew [Jan Szeląg], *Tradycja satyry polskiej i zadania satyry w Polsce Ludowej*, „Twórczość" 1953, z. 6.

Mitzner Zbigniew [Jan Szeląg], *Zagadnienia satyry*, „Nowa Kultura" 1953, nr 6.

Mizerkiewicz Tomasz, *Nić śmiesznego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Poznań 2007.

Mojsak Kajetan, *Groteska w polskiej prozie narracyjnej 1945–1968*, Warszawa 2014.

Morawski Stefan, *Paradoksy filozofii komizmu*, w: H. Bergson, *Śmiech. Studium o komizmie*, Kraków 1977.

Muecke D.C., *Irony and the Ironic*, London – New York 1982.

Muecke D.C., *Ironia: podstawowe kwalifikacje*, przeł. G. Cendrowska, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 1.

Nieukerken Arent van, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998.

Nowak Zbigniew, *Kontrreformacyjna satyra obyczajowa w Polsce XVII wieku*, Gdańsk 1968.

Nowak-Dłużewski Juliusz, *Satyra polityczna konfederacji targowickiej i sejmu grodzieńskiego*, Kraków 1935.

Nowak-Dłużewski Juliusz, *Satyra polityczna Sejmu Czteroletniego*, Kraków 1933.

Nycz Ryszard, *Gest śmiechu. Z przemian świadomości literackiej początku wieku XX (do pierwszej wojny światowej)*, w: R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.

Nycz Ryszard, *Sylwy współczesne*, Kraków 1996.

Nycz Ryszard, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995.

Onimus Jean, *Groteskowość a doświadczenie świadomości*, przeł. K. Falicka, „Pamiętnik Literacki" 1979, z. 4.

Passi Izaak, *Powaga śmieszności*, przeł. K. Minczewa-Gospodarek, Warszawa 1980.

Paulson Ronald, *Satire and the Novel in Eighteenth-Century England*, New Naven – London 1967.

Paulson Ronald, *The Fictions of Satire*, Baltimore 1967.

Pawłowska-Jądrzyk Brygida, *Sens i chaos w grotesce literackiej. Od „Pałuby" do „Kosmosu"*, Kraków 2002.

Piętka Radosław, *Menippos i inni*, „Meander" 1998, nr 5.

Piętka Radosław, *Satyra menippejska jako gatunek pre-powieściowy (Na przykładzie utworów Warrona i Seneki)*, „Meander" 1998, nr 6.

Piwińska Marta, *Przedmowa*, w: E. Ionesco, *Teatr*, t. 1, Warszawa 1967.

Pokrzywniak Józef Tomasz, *„Satyra prawdę mówi", czyli rzecz o fałszywych przesłankach*, „Pamiętnik Literacki" 1984, z. 4.

Pokrzywniak Józef Tomasz, *Jan Goryczewski. Tłumacz, satyryk, krytyk*, Poznań 1981.

Pokrzywniak Józef Tomasz, *Wstęp*, w: I. Krasicki, *Satyry i listy*, Wrocław 1988.

Powaga ironii, red. A. Doda, Toruń 2009.

Promiński Marian, *Gorzkie migdały poezji*, „Kuryer Literacko-Naukowy" 1936, nr 28.

Propp Władimir, *Problem śmiechu i komizmu*, przeł. J. Walicka, „Przegląd Humanistyczny" 1977, nr 3.

Rose Margaret A., *Parody / Metafiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, London 1979.

Rose Margaret A., *Parody: Ancient, Modern, and Post-modern*, Cambridge 1993.

Sapota Tomasz, *Juwenalis*, Katowice 2009.

Satire – That Blasted Art, eds. J.R. Clark, A. Motto, New York 1973.

Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich, t. 1, red. W. Supa, Białystok 1993.

Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich, t. 2, red. W. Supa, Białystok 1998.

Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich, t. 3, red. W. Supa, Białystok 1999.

Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich, t. 4, red. W. Supa, Białystok 2000.

Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich, t. 5, red. W. Supa, Białystok 2002.

Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich, t. 6, red. W. Supa, Białystok 2005.

Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich, t. 7, red. W. Supa, Białystok 2008.

Sawecka Halina, *Humor i satyra: paradoks humorysty*, w: *Humor europejski*, red. M. Abramowicz, D. Bertrand, T. Stróżyński, Lublin 1994.

Sidoruk Elżbieta, *Groteska w poezji Dwudziestolecia (Leśmian – Tuwim – Gałczyński)*, Białystok 2004.

Simpson Paul, *On the Discourse of Satire. Towards a Stylistic Model of Satirical Humor*, Amsterdam – Philadelphia, 2003.

Skwarczyńska Stefania, *O pojęcie literatury stosowanej*, „Pamiętnik Literacki" 1931, z. 1/4.

Sławiński Janusz, *Poetyka pastiszu*, w: J. Sławiński, *Przypadki poezji*, Kraków 2001.

Słownik literatury polskiej XX wieku, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1992.

Słownik terminów literackich, red. J. Sławiński, wyd. 2 poszerzone i poprawione, Wrocław 1988.

Snyder John, *Prospects of Power. Tragedy, Satire, the Essay and the Theory of Gener*, Lexington 1991.

Sokół Lech, *Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1973.

Sokół Lech, *Historia i współczesność groteski*, „Dialog" 1970, nr 8.

Sokół Lech, *O pojęciu groteski*, cz. 1: „Przegląd Humanistyczny" 1971, nr 2; cz. 2: „Przegląd Humanistyczny" 1971, nr 3.

Sokół Lech, *Przegląd prac o grotesce w literaturze*, „Pamiętnik Literacki" 1970, z. 4.

Spacks Patricia Meyer, *Same Reflections on Satire*, „Genre" 1968, Vol. 1, No. 1.

Sperber Dan, Wilson Deirdre, *Ironia a rozróżnienie między użyciem i przywołaniem*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 1.

Stala Marian, *Parodia i wartość (O jednym z nurtów prozy lat siedemdziesiątych)*, w: *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Wrocław 1982.

Stasiński Piotr, *Trzy ironie*, w: *Posługiwanie się znakami*, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, Wrocław 1991, s. 91–100.

Stępień Tomasz, *Kabaret Juliana Tuwima*, Katowice 1989.

Stępień Tomasz, *O satyrze*, Katowice 1996.

Stępień Tomasz, *Zabawa – poetyka – polityka*, Katowice 2002.

Stępień Tomasz, hasło: „Satyra", w: *Szkolny słownik wiedzy o literaturze. Pojęcia – problemy – koncepcje*, red. R. Cudak, M. Pytasz, Katowice 2000.

Stradecki Janusz, *Satyra*, w: *Literatura polska 1918–1975*, t. 2: 1933–1944, Warszawa 1993.

Szajnert Danuta, *Intencja autora i interpretacja – między inwencją a atencją. Teksty i parateksty*, Łódź 2011.

Szczot Monika, *Gry komunikacyjne. O satyrach menippejskich Lukiana*, Poznań 2008.

Szczot Monika, *Od Herkulesa do „Żony wyćwiczonej". W kręgu staropolskich satyr menippejskich*, Poznań 2013.

Szkłowski Wiktor, *Parodnyj roman*, w: W. Szkłowski, *O teorii prozy*, Moskwa 1929.

Szpachta Maria, *Satyra*, Warszawa 1952.

Szturc Włodzimierz, *Ironia romantyczna*, Warszawa 1992.

Szturc Włodzimierz, *Osiem szkiców o ironii*, Kraków 1994.

Świętochowski Aleksander, *Pasożyty literackie*, w: A. Świętochowski, *Wybór pism krytycznoliterackich*, Warszawa 1973.

Tarnogórska Maria, *Genus ludens. Limeryk w polskiej kulturze literackiej*, Wrocław 2012.

Tarnogórska Maria, *Parodia w służbie nonsensu. Przypadek Stanisława Barańczaka*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2014, t. 57, z. 2.

Tarnogórska Maria, *Poezja nonsensu a życie codzienne*, „Odra" 1998, nr 5.

Test George A., *Satire. Spirit and Art*, Tampa 1991.

Theorizing Satire, ed. B.A. Connery, K. Combe, New York 1995.

Thomson Philip, *The Grotesque*, London 1972.

Tynianow Jurij, *Dostojewski i Gogol. K teorii parodii*, w: J. Tynianow, *Archaisty i nowatory*, Leningrad 1929.

Tynianow Jurij, *O parodii*, przeł. A. Dudek, „Studenckie Zeszyty Naukowe UJ", z. 3: *Ironia, parodia, satyra*, Kraków 1988.

Weinbrot Howard D., *Menippean Satire Reconsidered. From Antiquity to the Eighteenth Century*, Baltimore 2005.

Weisgerber Jean, *Satire and Irony as Means of Communication*, „Comparative Literture Studies" 1973, Vol. 10, No. 2.

Weiss Tomasz, *Legenda i prawda Zielonego Balonika*, wyd. 2, przejrzane i poszerzone, Kraków 1987.

Weisstein Ulrich, *Parody, Travesty, and Burlesque: Imitations with a Vengeance*, w: *Actes du IV Congrés International du Litérrature Comparée*, Sttutgart 1964.

Węgrzyniakowa Anna, *Dialektyka organizacji językowej tekstu w poezji Tuwima*, Katowice 1987.

Winniczuk Lidia, *Wstęp*, w: *Trzej satyrycy rzymscy. Horacy – Persjusz – Juwenalis*, przeł. J. Czubek, J. Sękowski, wstęp i komentarz L. Winniczuk, Warszawa 1958.

Wróblewska Elwira, hasło: „Satyra", w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, wyd. 2, Wrocław 1997.

Wróblewska Elwira, *Satyra polityczna Wielkiej Emigracji*, Warszawa 1977.

Zawodziński Karol Wiktor, *Liryka i epika wierszem*, „Rocznik Literacki" 1937.

Zawodziński Karol Wiktor, *Liryka*, „Rocznik Literacki" 1935.

Zgorzelski Andrzej, *O funkcjonalnym pojmowaniu tropów*, „Teksty" 1976, nr 1.

Ziomek Jerzy, *Komizm – parodia – trawestacja*, w: *Prace o literaturze i teatrze poświęcone Zygmuntowi Szweykowskiemu*, red. S. Furmanik i in., Wrocław 1966.

Ziomek Jerzy, *Komizm – spójność teorii i teoria spójności*, w: J. Ziomek, *Rzeczy komiczne*, Poznań 2000.

Ziomek Jerzy, *Parodia jako problem retoryki*, w: J. Ziomek, *Rzeczy komiczne*, Poznań 2000.

B. Varia

Balcerzan Edward, *Niewyrażalne czy nie wyrażone?*, w: *Literatura wobec niewyrażalnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa [1998].

Balcerzan Edward, *W szkole świata*, „Teksty Drugie" 1991, nr 4.

Balcerzan Edward, *Zawsze Różewicz*, „Odra" 1999, nr 4.

Baranowska Małgorzata, *Kochać Różewicza?*, „Res Publika Nowa" 2002, nr 12.

Barańczak Stanisław, *Amerykanizacja Wisławy albo: O tym, jak wraz z pewną młodą Kalifornijką tłumaczyłem „Głos w sprawie pornografii"*, w: *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*, oprac. S. Balbus, D. Wojda, Kraków 1996.

Barańczak Stanisław, *Wiersze zebrane*, Kraków 2006.

Barańczak Stanisław, *Zemsta na słowie (Julian Tuwim: „Bal w Operze")*, w: S. Barańczak, *Tablica z Macondo*, Londyn 1990.

Błoński Jan, *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, Kraków 1996.

Błoński Jan, Mrożek Sławomir, *Listy 1963–1996*, wstęp T. Nyczek, Kraków 2004.

Burek Tomasz, *Nieczyste formy Różewicza*, „Twórczość" 1974, nr 7.

Burkot Stanisław, *Dlaczego „zawsze fragment"?*, „Annales Academiae Cracoviensis. Studia Historiolitteraria" 2004, Folia 20, t. 4.

Burkot Stanisław, *Ironia – broń obosieczna Tadeusza Różewicza*, „Przegląd Humanistyczny" 2002, nr 6.

Burkot Stanisław, *Neopozytywistyczne konteksty twórczości Tadeusza Różewicza*, „Ruch Literacki" 2002, z. 4–5.

Burkot Stanisław, *Tadeusz Różewicz*, Warszawa 1987.

Chciałbym się jeszcze pośmiać... Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Ewa Likowska, „Przegląd" 2001, nr 2, s. 3.

Chwin Stefan, *„Trans-Atlantyk" wobec „Pana Tadeusza"*, „Pamiętnik Literacki" 1975, nr 4.

Cicero Marcus Tulius, *Księgi akademickie. O najwyższym dobru i złu. Paradoksy stoików*, przeł. W. Kornatowski, *Rozmowy tuskulańskie*, przeł. J. Śmigaj, komentarz K. Leśniak, Kraków 1961

Cieński Marcin, *Wyrwać się z ram groteski. Kilka uwag o dramatach Mrożka i ich czytaniu*, „Notatnik Teatralny" 1993, nr 5.

Czyżak Agnieszka, *Czy warto wiedzieć, „gdzie jest pies pogrzebany"?*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2012, nr 3.

Czyżak Agnieszka, *Kwestia wstydu – wokół utworu „przyj dziewczę przyj" Tadeusza Różewicza*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze" 2013, nr 2.

Dąbrowski Tadeusz, *Cytat i kolaż (O Różewiczowskiej poetyce fragmentu)*, „Kresy" 2004, nr 1/2.

Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy sławnych filozofów*, przeł. I. Krońska, K. Leśniak, W. Olszewski, oprac. I. Krońska, Warszawa 1982.

Drzewucki Janusz, *Tadeusz Juda z Radomska*, „Twórczość" 2003, nr 1.

Dużo czystego powietrza. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Krystyna Nastulanka, w: S. Burkot, *Tadeusz Różewicz*, Warszawa 1987 (pierwodruk: „Polityka" 1965, nr 17).

Glensk Urszula, *Poeta w płaszczu z gazety*, w: *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków 2007.

Gleń Adrian, *Kapitol i pantalony*, „Pogranicza" 2003, nr 5.

Głowiński Michał, *Aforyzmy, fraszki, liryki*, w: M. Głowiński, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000.

Głowiński Michał, *Gombrowicz i nadliteratura*, Kraków 2002.

Głowiński Michał, *Jest wielkim poetą*, w: *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*, oprac. S. Balbus, D. Wojda, Kraków 1996.

Głowiński Michał, *Szymborska i krytycy*, „Teksty Drugie" 1998, z. 4.

Głowiński Michał, *„Uśmiechy" Różewicza*, „Twórczość" 1956, nr 3.

Gogol Mikołaj, *Szynel*, przeł. J. Wyszomirski, w: M. Gogol, *Pisma wybrane*, t. 2, Warszawa 1956.

Gombrowicz Witold, *O Sienkiewiczu*, w: W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, Kraków 1989.

Gombrowicz Witold, *Testament*, Warszawa 1990.

Gombrowicz Witold, *Trans-Atlantyk*, Kraków 1988.

Jabłonkówna Leonia, *Nowe „Wyzwolenie" (w Krakowie i w Warszawie)*, „Teatr" 1964, nr 1.

Januszkiewicz Michał, *Różewicz – nihilista*, w: *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków 2007.

Jarzębski Jerzy, *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982.

Jaszcz (Szczepański Jan Alfred), *Reduta Orsona*, „Trybuna Ludu" 1963, nr 325.

Jokiel Irena, *Poeta w szarej strefie – Tadeusz Różewicz*, „Teksty Drugie" 2005, nr 6.

Kijowski Andrzej, *Mrożek u raju bram*, „Dialog" 1963, nr 5.

Kissin Konrad, *Komizm i intertekstualia w późnej twórczości Tadeusza Różewicza*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze" 2013, nr 2.

Kłak Tadeusz, *Uśmiechy Różewicza*, w: *Światy Tadeusza Różewicza. Materiały konferencji naukowej pod patronatem JM Rektora Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, 28 kwietnia 1999 roku*, red. M. Kisiel, W. Wójcik, Katowice 2000.

Kostaszuk Monika, *Sprawy porucznika Ordona – ciąg dalszy*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza" XXIII (1988), Warszawa 1990.

Krynicki Ryszard, *Kamień, szron*, Kraków 2005.

Kunz Tomasz, *„Próba nowej całości". Tadeusza Różewicza poetyka totalna*, w: *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków 2007.

Kunz Tomasz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków 2005.

Lec Stanisław Jan, *Myśli nieuczesane odczytane z notesów i serwetek po trzydziestu latach*, przygotowała L. Kośka, Warszawa 1996.

Legeżyńska Anna, *Tadeusz Różewicz o bylejakości*, w: A. Legeżyńska, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999.

Legeżyńska Anna, *Twarz Tadeusza Różewicza. Wokół „Płaskorzeźby"*, w: *Zobaczyć poetę. Materiały konferencji „Twórczość Tadeusza Różewicza"*, red. E. Guderian-Czaplińska, E. Kalemba-Kasprzak, Poznań 1993.

Lukian, *Podwójnie oskarżony*, w: Lukian, *Dialogi*, t. 2, przeł. M.K. Boguki, komentarzem opatrzył W. Madyda, Wrocław 1962.

Łukasiewicz Jacek, *Jak te pięcioraczki...*, „Odra" 2005, nr 2.

Łukasiewicz Jacek, *Miłość, czyli zmysł udziału. O wierszach Wisławy Szymborskiej*, w: *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*, oprac. S. Balbus, D. Wojda, Kraków 1996.

Łukasiewicz Jacek, *Niesfałszowany sens słów*, „Więź" 2003, nr 2.

Margański Janusz, *Gombrowicz. Wieczny debiutant*, Kraków 2001.

Michałowski Piotr, *Między aforyzmem a kolażem*, w: *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków 2007.

Michałowski Piotr, *Od milczenia do logorei*, „Kresy" 2005, nr 3.

Mrożek Sławomir, *Baltazar. Autobiografia*, Warszawa 2009.

Mrożek Sławomir, *Dziennik*, t. 1: *1962–1963*, Kraków 2010.

Mrożek Sławomir, *Małe prozy*, Kraków 1990.

Mrożek Sławomir, *Śmierć porucznika*, w: S. Mrożek, *Dramaty*, Kraków 1990.

Nabokov Vladimir, *Nikołaj Gogol*, przeł. i posł. opatrzył L. Engelking, Warszawa 2012.

Neuger Leonard, *Juliana Tuwima „De revolutionibus" (propozycje interpretacyjne „Balu w Operze")*, w: *Skamander 3. Studia o poezji Juliana Tuwima*, red. I. Opacki, Katowice 1982.

Nycz Ryszard, *Literatura polska w cieniu cenzury (wykład)*, „Teksty Drugie" 1998, nr 3.

Nyczek Tadeusz, *22 x Szymborska*, Poznań 1997.

Okopień-Sławińska Aleksandra, *Sławomir Mrożek: „Śmierć porucznika"*, w: T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska i J. Sławiński, *Czytamy utwory współczesne*, Warszawa 1967.

Pietrych Piotr, *Stary Różewicz czyta Starego Staffa*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze" 2013, nr 2.

Poeta po końcu świata. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawiają J. Kiernicka i S. Bereś, „Odra" 2000, nr 5.

Różewicz Tadeusz, *Kup kota w worku (work in progress)*, Wrocław 2008.

Różewicz Tadeusz, *Płaskorzeźba*, Wrocław 1991.

Różewicz Tadeusz, *Poezja*, t. 1 i 2, Kraków 1988.

Różewicz Tadeusz, *Proza*, t. 2, Warszawa 1988.

Różewicz Tadeusz, *szara strefa*, Wrocław 2002.

Różewicz Tadeusz, *Utwory zebrane. Poezja*, t. 4, Wrocław 2006.

Różewicz Tadeusz, *Wybór między wierszami i poezją*, „Odra" 1995, nr 9.

Różewicz Tadeusz, *Wyjście*, Wrocław 2004.

Różewicz Tadeusz, *zawsze fragment*, Wrocław 1996.

Różewicz Tadeusz, *zawsze fragment. recycling*, Wrocław 1998.

Skrendo Andrzej, *Przepisywanie Różewicza*, w: *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków 2007.

Skrendo Andrzej, *Tadeusz Różewicz i granice literatury*, Kraków 2002.

Skrendo Andrzej, *Traktat o pstrokaciźnie*, „Kwartalnik Literacki. Kresy" 2003, nr 1.

Sławiński Janusz, *Krytyka nowego typu*, w: J. Sławiński, *Teksty i teksty*, Kraków 2000.

Stephan Halina, *Mrożek*, Kraków 1996.

Sugiera Małgorzata, *Dramaturgia Sławomira Mrożka*, Kraków 1997.

Swinarski Artur Marya, *Satyry*, Warszawa 1955.

Swinarski Artur Marya, *Parodie*, wyd. 2, Warszawa 1989.

Sztaudynger Jan, *Piórka*, Kraków 1980.

Szymborska Wisława, *Ludzie na moście*, Warszawa 1988.

Śliwiński Piotr, *Oczyszczenie*, w: P. Śliwiński, *Horror poeticus*, Wrocław 2012.

Śliwiński Piotr, *(Nie)konieczność słów. Glosa do „Płaskorzeźby"*, w: *Zobaczyć poetę. Materiały konferencji „Twórczość Tadeusza Różewicza"*, red. E. Guderian-Czaplińska, E. Kalemba-Kasprzak, Poznań 1993.

Śliwiński Piotr, *Polskie Walentynki*, „Polonistyka" 1998, nr 8.

Świeściak Alina, *Trzecia tajemnica poety*, „Opcje" 2002, nr 6.

Świeściak Alina, *Wejść, żeby wyjść*, „Opcje" 2005, nr 1.

Tchórzewski Andrzej, *Pyskaty Orfeusz. Za co (rzeczywiście) kochamy Różewicza?*, „Poezja" 1982, nr 5/6.

Tuwim Julian, *Bal w Operze*, w: J. Tuwim, *Wiersz wybrane*, Wrocław 1986.

Tuwim Julian, *Jarmark rymów*, Warszawa 1991.

Tuwim Julian, *Wiersze zebrane*, t. 2, Warszawa 1971.

Uniłowski Krzysztof, *Ocalony a pop. Tadeusza Różewicza potyczki z kulturą masową*, w: *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków 2007.

Węgrzyniak Anna, *Smakosz zakazanych owoców*, w: A. Węgrzyniak, *Nie ma rozpusty gorszej niż myślenie. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Katowice [b.r.].

Wojda Dorota, *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Kraków 1996.

Wyka Kazimierz, *Problem zamiennika gatunkowego w pisarstwie Różewicza*, w: K. Wyka, *Różewicz parokrotnie*, Warszawa 1977.

Zawada Andrzej, *Szara strefa poezji*, „Nowe Książki" 2003, nr 4.

Borders of Satire

Summary

The monograph explores the assumption that the satiric mode, so deeply ingrained in the works of many distinguished writers, is more than a mere response to reality. It has the power to create and extend the boundaries of literature. The book offers a theoretical enquiry into the multiple aspects of satire and its elusive generic class. Yet if satire is to be used effectively and increase our understanding of the refined highbrow literature, it requires a precise definition and adequate analytical tools. This task appears even more urgent since in Polish literary discourse the terms 'satire' and 'satirist' have gained a narrow value-oriented meaning, and tend to denote a literary practice which is highly specialized but, at the same time, artistically 'inferior'. Its secondary status results from a narrow perspective on satire and the neglect of its historical transformations. It further seems to run counter to widely accepted literary facts: such prominent writers as Witold Gombrowicz, Sławomir Mrożek and Tadeusz Różewicz made satire central to various aspects of their writings. Some of their works have been selected for analytical and interpretative reading in this book.

The author attributes this relative neglect of satire to its remarkable formal diversity as well as to the strong presence of grotesque in the Polish literature of the twentieth and early twenty-first centuries. By exploring the complex connections between satire, irony, parody, grotesque and autothematism, and using

interpretative analysis, the author demonstrates the challenges involved in its description. Furthermore, as contemporary satirical texts differ considerably from classic satire both aesthetically and in the context of ideological pronouncements, satire retains its functionality. It affords opportunity for situating unconventional satirical texts in the literary tradition and, at the same time, permits its historical transformations. Additionally, the author disputes the conventional 'moral' perspective of satirical writing. This traditional pattern assumes that the satirist writes his critique according to some evident or clear-cut standards or boundaries. Meanwhile, a satirical text engages and challenges the reader; it calls for the kind of openness which allows identification with the satirical object and readiness to modify viewpoints. Finally, the author underscores the commonly ignored complexity of the satirist's attitude. Its constitutive critical viewpoint does not exclude self-irony. Self-criticism may in fact result from a satirical attitude and it may initiate distance. And it is in this friction between identification and opposition towards the satirical object that the satirist's ambivalence emerges.

The broad satirical model advanced in this book aims to increase appreciation of this hitherto neglected category in Polish literary criticism. By accentuating the elusive character of satire, the underlying principle of hybridity and its intricate interconnections with other literary strategies, such as irony, humour and grotesque, we can acknowledge the ironic intention in the works of the most distinguished authors. The interpretations offered by the author may serve as a reference point for the reading of individual writers as well as for a more extensive study of satire.

Indeks nazwisk

Z

Ż

POETYKA I HORYZONTY TRADYCJI

Seria redagowana w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku

1. Elżbieta Sidoruk. *Groteska w poezji Dwudziestolecia. Leśmian – Tuwim – Gałczyński*. Białystok 2004.
2. *Obecność. Maria Renata Mayenowa (1908–1988)*. Red. Bożena Chodźko, Elżbieta Feliksiak, Marek Olesiewicz. Białystok 2006.
3. Stefania Skwarczyńska. *Teoria listu*. Wydanie na podstawie lwowskiego pierwodruku oprac. Elżbieta Feliksiak i Mariusz M. Leś. Białystok 2006.
4. Mariusz M. Leś. *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne*. Białystok 2008.
5. *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*. Red. Elżbieta Konończuk i Elżbieta Sidoruk. Białystok 2012.
6. *Geografia i metafora*. Red. Elżbieta Konończuk, Ewa Nofikow i Elżbieta Sidoruk. Białystok 2014.
7. *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*. Red. Elżbieta Konończuk i Elżbieta Sidoruk. Białystok 2015.
8. *Geograficzne przestrzenie utekstowione*. Red. Bożena Karwowska, Elżbieta Konończuk, Elżbieta Sidoruk i Ewa Wampuszyc. Białystok 2017.